أكـــاديميـــة الفنون
وحـــدة الإصـــدارات
باليـــة ورقص (١)



الرقص التركى

تأليف : متيـن أنـد

ترجمة : مركز اللغات والترجمة
أكاديميـة الفنـون

مراجعة : أ . د . ماجدة عز











اهداءات ٢٠٠١
أكاديمية الفنون
القاهرة

أكـــاديميــــة الفنون
وحـــدة الإصــــدارات
باليــــة ورقص (١)



الرقص التركى

تأليف : متيـن آنـد
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
أكاديميــــة الفنــــون
مراجعة : أ . د . ماجدة عـز

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزي

A Pictorial History of

Turkish Dancing

from folk dancing to whicling dervishes-belly dancing to ballet.

by

Metin And

DOST YAYINLARI

ANKARA

1976

الجزء الأول

مقدمة : خلفية الرقص التركي

ترجمة : نيڤين جلال الدين
عبير محب نعمة الله

الجزء الأول

مقدمة : *خلفية الرقص التركي*

لقد جاء الأتراك من آسيا الوسطي واستوطنوا في السهل الأناضولي وقد عاشوا هناك قروناً قبل أن يتمكنوا من وضع أيديهم علي أجزاء أخري من الأناضول ومن الاستيلاء علي اسطمبول ومن الزحف إلي أوروبا وافريقيا وآسيا لتكوين امبراطورية . وقد كانت أديانهم الأصلية هي الشامانية والبوذية والمانوية وهي أديان لا تزال موجودة بين بعض دول آسيا الوسطي . وفيما بعد اعتنقوا الدين الاسلامي .

ومنذ عهد الأناضول تعتبر جسرا تعبره الثقافات العظيمة وتمتلك تركيا الأناضولية مفردات ثرية ورائعة من إيماءات وحركات الرقصات . وموضوع ضخم مثل تقليد الرقص الأناضولي يمكن أن يستهلك العديد من المجلدات اللازمة لتسجيل أي وكل رقصة. ويحول الحيز دون تسجيل قائمة بكل الرقصات ، حتي مجرد ذكر أسمائها. والنظرة العامة الحالية هي مجرد لمحة مختصرة للمستودع الضخم للرقصات الموجودة في تركيا. وحيث إن الفلكلور في تركيا يتكون من عناصر متغايرة فإنه لا يفقد القدرة أبداً علي إضافة وخلط مكونات وعناصر جديدة . وقد تم ابتداع هذه الرقصات من خلال التقاليد المنفصلة وعن طريق المزج الجوهري لخمسة اتجاهات ثقافية عظيمة علي مدي ٩٠٠ عام. ولنسلط النظر بإيجاز علي هذه الاتجاهات. أولاً : ثقافة شبه الجزيرة الأناضولية القديمة طوال فترة استمرت آلاف السنين حيث استوطنها نماذج للحضارات المختلفة وعلي سبيل الذكر لا الحصر نذكر الحيثية واليونانية والفريجية وحضارة ليديا والحضارة الآشورية والكابادوشية والبيزنطية. فالثقافة التركية وريثة تقاليد العديد من الحضارات ورقصاتها بالتأكيد تستوعب تأثيرات هذه الحضارات علي الرغم من أنه ليس بالعمل اليسير أن نتتبع تطوراتها. والتأثير الثاني والأكبر علي الرقص التركي هو تأثير آسيا؛ جزئياً علي النحو المباشر بما لديها من الطقوس الشامانية لمنطقة الأورال الألطائية Ural-Altqic التي أخذت

منها الأمة التركية أصلها والجزء الآخير تأثير غير مباشر من ثقافات آسيا الأخري مثل الصين. ويرجع الحفاظ علي العنصر العرقي التركي إلي تناثر القبائل التركية الهرطقية التي تنتهك الدين في الأناضول ولا يقتصر هذا علي الريف بل يمتد إلي الحضر، ومن المفترض تقريباً، بغض النظر عن الدلالة الأصلية، أن غالبية تلك القبائل الرحل البدوية وهي Bektasi, Alevi, Tahtaci, Kiz , Lbas , Turkmen , Turuk ... الخ ، وهي جميعاً من سلالة تركية تعد عاملا هامّا في تيسير الانتشار والحفاظ علي ثقافة وسط آسيا في الأناضول. بالإضافة إلي الرواسب الثقافية القوقازية والوسط آسيوية التي تجدد نفسها باستمرار علي أيدي المهاجرين. ويمثل الجراكسة مثلاً إحداها، وهم الذين قد أجبرتهم سلطات القيصر علي مغادرة روسيا في ستينيات القرن التاسع عشر، فعاشوا مع الشعب التركي ولكنهم قد حافظوا علي تقاليدهم الخاصة بهم .

وتمثل الثقافة الإسلامية التأثير الثالث علي الرقص التركي . وإنه لتأثير سلبي بشكل كبير حيث يعادي الدين الإسلامي الرقص وقد أدخل التحريم علي وجه الخصوص مانعاً النساء من الرقص سوياً مع الرجال . ومع ذلك فقد يسرت في نفس الوقت تفاعل الأتراك مع الدول الاسلامية الأخري (العربية والفارسية بالدرجة الأولي) داخل إطار الامبراطورية التركية . رابعاً ، هناك تأثير التوسع التركي لإقامة إمبراطورية في ما بين القرون الخامس عشر والتاسع عشر، عندما جاءت لتسيطر علي أجزاء واسعة من أوروبا وآسيا وأفريقيا وقد اشترطت تبادلا ثقافياً متبادلا مع شعوب الدول التي تمت سيطرتها عليها. وفي العصور الحديثة هناك اتجاه خامس في الثقافة التركية : ألا وهو الحضارة الغربية . وقد نأي التغريب بتركيا الحديثة بعيداً عن الأقطار الاسلامية الأخري حيث بدا أن للاتراك طبيعة استقبالية عالية. ولكن كما سنري لاحقاً فإنه فيما قبل القرن التاسع عشر قد كان هناك تقبل طفيف من الثقافة الغربية .

ولقد امتزجت واندمجت عناصر من كل هذه المصادر لتكون الشيء الذي يطلق عليه اليوم اسم رقصات تركيا الأناضولية وتعد الطريقة النظرية بمثابة الطريقة الوحيدة لفهم الأصل والمنشأ ولكن نتيجة لندرة البيانات الواقعية المتاحة، يمكن

للنظريات المختصة بالأصل أن تختلف بسهولة ، إذ إن الرقص ليس بالشيء المحدد الذي يمكن استعارته من شعب آخر فإنه شكل أو أسلوب عرقي للتعبير .فعلي سبيل المثال ، فإن نفس الرقصات التي يؤديها الأتراك ويؤديها الأرمن تختلف تماماً في أسلوبها وشكلها. ومع ذلك يبدو الأمر وكأن الرقصات مختلفة تماماً وفي الموقف الحالي من معرفتنا لا نستطيع التسليم بأي أصل عادي منفرد. وقبل أن نبحث هذه الاتجاهات الخمسة نستطيع أن نتتبع بعض الأصول والتأثيرات في الرقص التركي من خلال (١) الدليل اللغوي ؛ (٢) الدليل الأيقوني؛ (٣) التسجيلات المكتوبة ؛ (٤) الأحياء في الوقت الحالي .

(١) علي سبيل المثال ؟ إذا ما تم تناول الأمر علي المستوي الاشتقاقي * اللغوي فان الكلمات oyun و buyu لهما أصول مختلفة ومعايير متنوعة ومختلفة . وبعض الأشكال اللغوية المتغيرة المرتبطة بـ oyun في التركية الحديثة هي : oyun ⟸= لعبة ومسرحية ومشهد ورقصة ونكتة ورياضة ومقامرة ونص مسرحي ومباراة ⟹، Oyun almak ⟸= أن يفوز في لعبة ⟹، oyun etmek ⟸= أن يقوم بخدعة ، أن يخدع ⟹، Oyun (a) gelmek ⟸= أن يتم خداعه⟹، oyun-oyuncak ⟸= أمر يسير، مجرد شئ تافه⟹ ، can Oyun (u) ⟸= مجازفة حيث يخاطر بالحياة⟹، Oyuncak ⟸= دمية ، لعبة ، شئ تافه ، عمل يسير ، أضحوكة⟹، Oyun(cu) ⟸= عازف، ممثل، مقامر ، راقص ، ممثل كوميدي ، محتال أو مخادع⟹، Oynak ⟸= لعوب، متحرك، مرح، مغناج، متقلب⟹، Oynas⟸= رفيق اللعب، المحبوب، العاشق ⟹. وفي بعض النصوص القديمة الوسط آسيوية أفادت كلمة oyun معني الرقص والموسيقي، وأصبحت كلمة oyunci تحمل معني الموسيقي وحملت oy-ug معني النرد وألعاب المقامرة المشابهة ، وكانت oy-mak بمعني أن يلعب بالنرد وأن يقرأ البخت . وضمن العديد من المصطلحات لشامان آسيا الوسطي كلمة oyun ، وفي

---

*(etymology) الاتيمولوچيا : دراسة تعني بأصل الكلمات وتاريخها . [المترجم]

تركستان الشرقية يطلق علي المراسم الشامانية oyun، ومن الواضح أن هذه التسمية ترجع إلي أن هناك رقص وغناء وموسيقي في كل المراسم.[1]

تعني كلمة buyu الموجودة في التركية المعاصرة ، الشعوذة والسحر وقد كانت في الأصل كلمة قد ارتبطت دائماً هي وتحويلاتها اللغوية العديدة بفكرة الشامان . وفي Uygur تفيد كلمة buyu معني الحكمة والحاكم والقوة الالهية ولقب حاكم Uygur . وبالمثل نستخدم لكلمة حاكم tengri -bilge-tenriken وهي ألقاب تعزي الي حاكم Uygur وحيث إن tengri تعني الله والسماء وتعد bugu و tengri كمرادفات في المعني مع سماوي وإلهي . ولدينا أصل فعل مرتبط بذلك المعني : bu بمعني أن يحصل علي قوة الهية او سماوية عن طريق حركات إيقاعية وله مشتقان: أحدهما bud + بمعني الرقص والآخر أصل – الفعل budi أن يرقص . وفي أقدم الكتب المدرسية التركية وأكثرها شمولاً كتاب الـ Divan - Lugat - it Turk لمحمود Mahmud من كاشجار Kashghar (١٠٧٤) ، نجد التغيرات التالية للكلمة : budik ﴿= القفز والرقص واللعب ﴾، budhi﴿= أن يرقص وأن يلعب﴾، budhik ﴿= يلعب ويرقص﴾، budhus ﴿= أن يتنافس في لعبة وفي رقصة﴾، budhut + ﴿= يجعله يلعب ، يجعله يرقص ، يجعله يتحرك﴾، -bug ﴿أن يتوقف، أن يعوق حركة شخص ما ، أن يلتوي أو يتحرك حركة دائرية ، أن يسقط﴾.

ولربما يتساءل القارئ لماذا تستخدم نفس الكلمة للتعبير عن مثل هذه الأفكار المختلفة . والأسباب متناهية التعقيد ولكن يمكننا تقديم التفسير التالي بأن للرقص طبيعة مقدسة مرتبطة بالرقصة الكونية للإله أو برقصة الشامان من أجل الحصول علي نتائج خارقة . وبذلك فإن الاستخدامين الأكثر شيوعاً لهاتين

1- See S.E. Maloff, Samanstwo u Sartov Vostotsnaga Turkestanta", Sbornik Mouzeia Anthropologii I Etnografii pri Rosiiskoi Akademii Nauk 1/1 (1918) , p.5.

الكلمتين : شامان وإن يرقص، وأحد الشخصيات العينية الخطية للشامان تبدو وكأنها تعبر عن رجل ذي أكمام طويلة يرقص برشاقة.[٢]

(٢) تعد المعلومات المكتوبة / المنقوشة مصدرا آخر حيث يتم الامداد بالمعلومات عن الرقصات الأوائل في الأناضول من خلال علماء الآثار . وقد تم الكشف عن مدينة Catalhoyuk وهي مدينة عتيقة تجتاز الألف عام منذ عام ٦٥٠٠ إلي ٥٦٥٠ قبل الميلاد،تقع علي سهل كونيا Konya وتعد من أكبر وأثري المناطق القديمة المعروفة في الشرق الأدني . يمكن للمرء أن يتتبع سير التطور الثقافي في مدينة Catalhoyuk علي نحو مطرد بدون أدني انقطاع أو تغير في الثقافة ويتسم كثير من السمات الثقافية هناك بتشابه غريب مع الحياة الثقافية للفلاحين المعاصرين بالقري المجاورة للمنطقة . وقد تم العثور علي كثير من النقوش البارزة والصور المرسومة علي الحائط في حجرات العبادة أو مقامات القديسين . وقد تم تنفيذ هذه الصور المرسومة علي الحائط بفرشاة في نطاق واسع من الألوان فيما عدا اللونين الأزرق والأخضر فقط. وبعض هذه الرسوم الناطقة قد تم تنفيذها بفرشاة تغطي مجالا واسعا من الألوان التي ربما أخذت من كهنة في لباس جلود الفهود الرقطاء التي ترتبط بصيد الثيران البرية والغزلان الحمراء، ترقص بمصاحبة الطبول. ولازال وضعهم وحتي النهاية الملولبة لعطا الطبلة موجودة إلي يومنا هذا .[٣]

وبالمثل قد تم تسجيل الرقصات والآلات الموسيقية الحيثية علي نحو تصويري . ويبين الشكل المنسوخ هنا (شكل ٣) عازفي الموسيقي والراقصين . وعلي الرغم من أننا نعلم القليل عن رقص الحيثيين الا أن التشابهات الثقافية الأخري تجعلنا نشعر

2- L.C. Hopkins "The Shaman or chines Wu: His Inspired-Dancing and Versatile character", Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and I reland , I-II (1945) , P.9.

3- See James Mellaart , "Excavation at Catal Hoyuk 1962" , Anatolian Studres , xII (1962) , PP. 41-65 .

بالتأكيد أن هناك أوجه شبه في مجال الرقص أيضاً . فلازالت قلنسوات معينة مخروطية الشكل تنتمى لعصر الحيثيين يرتديها سكان نفس المنطقة اليوم . وتعد آلة القانون ذات المقبض الطويل من أكثر الآلات الشعبية شهرة في الأناضول المعاصرة . Calpara أو المصفقات قد تم استخدامها في الرقص الحيثي كما نري في نفس النقش وهذه الآلات موجودة حتي الآن بنفس الشكل وتستخدم الملاعق الخشبية الآن كبديل. وبالاحتفاظ بهذه النظائر في عقولنا يمكننا أن ننظر إلي نفس النقشي الحيثي الذي يصور فتاة راقصة رافعة كلا ذراعيها فوق كتفيها وأن ندرك أنه يمكننا أن نجد نفس الوضع تستخدمه الراقصات التركيبات اللائي يمسكن بالمصفقات في أيديهن .

يؤكد المحتوي الأيقوني لمئات من النمنمات والمطبوعات الحجرية والرسوم التركية علي دقة التقليد المعاصر في الرقص . فليس هناك أية مشاكل مع النمنمات في الفترة العثمانية. فطالما أن الفنانين العثمانيين قد كانوا واقعيين في تصوير موضوعاتهم لذا فانهم يمثلون شهادة وبينة وافرة وموثوقاً بها بالنسبة لأشكال الرقص المعاصر . ولكن الرسوم والنمنمات الموجودة فيما يسمي ألبومات السلطان محمد Mehmet الفاتح الموضوعة في متحف قصر التوبكابي Topkapi Palace Museum ﴾H.2152-54 and H.2160﴿ تعرض مشكلات شائقة وممتعة فيما يتعلق بالأصل والأيقنة فأصلها وتأريخها قد كان دوماً مجالاً للمناقشة العلمية. وعلي الرغم من أن ذلك بعيد عن مجال تقريرنا الحالي، الا أنه يمكن للمرء أن يفترض في أمان أن بعض الرسوم والنمنمات أو الصور المصغرة في هذه الالبومات تركية بلا ريب وتنتمي للقرن الخامس عشر ومع ذلك من الواضح حقيقة أنها ليست جميعاً تنتمي لنفس الفترة. فبعض سمات التصوير الزيتي الصيني قد تم تطعيمـــها بها) بالاضافة إلي الموضوعات الأيقونيـــة التي ترجع إلي أصول وسط آسيا . وأكثـــرها متعـة ـقد كانـت بيـد سياج كاليم Siyah Kalem (القلم الأسود Black pen)[٤]، وغير ذلك فهو معروف باسم

4- On Siyah Kalem , see Emel Esin "The Tvrkish Baksi and The Painter Muhammad Siyah Kalem" , Acta orientalia, xxx (1970) , pp. 81-144.

محمد باكسي Muhammed Baksi الذي يتفرد تصويره للعالم الخارق للطبيعة والعالم السيريالي من خلال وسيط لحقيقة أرضية وبخاصة في بعض تفاصيل التحليل الانساني والحيواني. وقد قمنا في الكتاب الحالي بنسخ أربع نمنمات وخامة إضافية تعتبر تفصيلا لواحدة من الصور الأربعة . وجميعها ذات أهمية كبيرة لموضوعنا ولهما دلالة وأهمية ايقونية لتقريرنا . كيف جاءت بعض السمات الصينية الواضحة إلي بعضهما؟ كيف يمكننا تفسير هذه الحقيقة الغريبة، وإن كانت فريدة ومنقطعة النظير، في الفن التركي؟ فمن وجهة النظر الأسلوبية ، هناك دراسة تفسر وتشرح باستفاضة هذه النقطة [٥] . وطبقاً لهذه الدراسة يبدو أن هذا الاسلوب قد نما وتطور أثناء التجوال ربما من سمرقند Samarkand وهيرات Herat إلي تابريز Tabriz وأخيراً إلي اسطمبول Istanbul .

ويبقي فقط أن نناقش محتواها الأيقوني. فمن الناحية الايقونية فإن اتجاهاتها المميزة وبعض البواعث تحفظ ذكري وسط آسيا. وتوضح أربعة الرسوم الزيتية خاصية مميزة مشتركة ألا وهي وضع ساق غير مرفوعة . ومن هذه الفكرة نحن مجبرون علي إقرار الارتباط المباشر بين التقاليد بوسط آسيا والتقاليد التركية .

وبداية دعونا نتفحص التصوير الزيتي الذي يصف رقص اثنين من الشامان السود. ﴿شكل ١﴾ وما هو أخاذ ولافت للنظر في هذه النمنمة رمزية الألوان الثلاثة المسيطرة. أولاً الاثنان من الشامان ذوي بشرة سوداء . فهم ربما يكونون بالفعل سودوي البشرة طالما أن هناك دراويش كاليندار أفارقة علي حدود تركستان والهند. ولكن اللون الأسود قد استخدم هنا علي نحو رمزي مقصود حيث إن هناك نوعين من الشامان، الشامان الأسود والشامان الأبيض، وهذا مأخوذ عن تصور ثنائي وكلاهما له وظيفته

5- See E.Grube , "Herat , Tabriz , Istanbul. The Development of a Pictorial style", Paintings fram Islamic Lands Led . by R. Pinder - Wilson), oxford 1969, PP. 85-109.

الخاصة به . ولكن ما هو أكثر لفتاً للنظر من اللونين الأخريين: اللون الأزرق للمناديل التي تتدلي منهم أثناء الرقص ولون السبيدج أو الحناء في مئزرهم . ويمثل اللون الأزرق في اسيا السماء ويمثل اللون الأحمر المسمر الأرض [٦] . لكي نفهم هذه الرمزية دعونا نلقي بنظرة علي الأديان التركية فيما قبل الاسلام . قبل أن يترك الأتراك وطنهم في وسط آسيا قد كانوا يعبدون إله . السماء Tengri (الكلمة العالية التي تفيد معني God في التركية Tanri وهي مرادف لكلمة الله) . ولا يتم اللجوء والاحتكام لالهة السماء بشكل مباشر مثل أرواح الأرض والمياه ولكن من خلال وسيط من أرواح الأسلاف أي أنه يتطلب الأمر شامان لهذا الغرض . ففي معظم لهجات وسط آسيا تفيد كلمة Tengri معني كل من السماء والله : [tanrikan : الحاكم ؛ tenrilik = إلهي ؛ tengrilik = ورع وتقي] . ولكي ننقل كصور ومفهوم السماء قد استخدمت كلمة Kok (أو Gok) التي كانت في أصلها اسم للون الأزرق . وقد اتضح أيضاً أن هذه رمزية في ثنائية اللون: الأزرق يمثل السماء والبني (أو السبيدج) يمثل الأرض قد كانت جلية في نمنمة القرن السادس عشر التي تصف الدراويش في حركتها الدائرية [شكل ٣٧] . ويرتدي اثنان من الدراويش رداء أزرق بينما يظهر الآخرون في ملابس بنية . وعند التحدث عن الدراويش الدائرين فان لوضع أيديهم نفس الرمزية : فأذرعهم ممدوة حيث ترفع اليد اليمني عالياً بكف مرفوع لأعلي ، وكأنها تطالب بنعم الله وتنزل اليد اليسري بكف مقلوب ، رمزاً لأن ما سيتلقونه سيعطونه بأيديهم إلي الآخرين . هذا الوضع المميز للشامان أو الشامانة الصينية WU ، الذي يمكن تعريفه بأنه رجل ذو أكمام طويلة يرقص برشاقة يمكن اكتشافه في الايديوجرام * القديم ليفيد معني Wu ،

٦- الصور الزيتية الجدارية في معبد Uygur في كوروتال Kurutka ، علي جبال شمال ترفان Turfan محتوية علي ٨٨ شكل (بعض الرقصات المصورة) بها نفس رمزية الألوان . انظر Esin ، ص ص . ٩١-٩٣ .

* الايديوجرام ideogram : صورة (أورفر) تستعمل في نظام كتابي ما (كالهيروغليفية أو الصينية) وتمثل شئ أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشئ أو تلك الفكرة . [المترجم] .

علي أحد جانبي الجذع تشير الأصابع لأعلي وعلي الجانب الآخر تشير لأسفل بحيث تكون بعيدة عن الأذرع حتي لا يكون اتصالهم بعضهم ببعض علي نحو مصور وواقعي وإنما علي نحو رمزي موح بشكل أساسي ... حيث يشير الذراع المثني لأعلي تجاه السماء ويشير الذراع الآخر لأسفل إلي الأرض ليمثل علي أية حال، وضع الرجل ذي الكمين.[(٧)]

عندما نأتي للتفكير في النمنمة الثانية «شكل ٣١» نجد نفس الوضع أي ساق غير مرفوعة وذراع مرفوعة لأعلي والأخري لأسفل . فيما يتعلق بالأيقنة فانها تقدم فرصة كبيرة للتأمل ، لكن في إيجاز فقد يكون لديها (أ) شياطين أو عفاريت ذات شكل حيواني طاردة للأرواح الشريرة أو (ب) أشمنة ترتدي أقنعة ذات شكل حيواني ترقص في طقوس طاردة للأرواح الشريرة . ويميل تفضيلنا الشخصي إلي الأخيرة . ولم يكن التنكر الحيواني والأقنعة ذات الشكل الحيواني فقط المسيطرة مع أشمنة وسط آسيا بالتحديد ومع الرقص الوسط آسيوي علي وجه العموم وإنما كانت سائدة في كل من الرقص الحضري والريفي في تركيا ، كما سنري في الفصول التالية .

ومازال هناك نمنمتان أخريات [شكل ، وشكل ٩] من نفس الألبوم يمكن أخذها في الاعتبار . ففي الأولي حيث يؤدي اثنان الرقص يظهر بوضوح التأثيرات الضعيفة للتصوير الزيتي الصيني . وعند مقارنة الفتاة في النمنمة مع فتاة ليڤني Levni الراقصة [شكل ١٤] وهي فنانة تركية تنتمي للقرن الثامن عشر ، يمكن للمرء أن يجد العديد من التشابهات المذهلة مثل ملامح وسمات الشرق الأقصي في وجوههن ، في أكمامهن الطويلة ، في رفع ساق واحدة ، في الخط المقابل في الأذرع ، في الحركة اللولبية ودوران الجسم علي الجنب برشاقة وأخري توضح لأي مدي استمر التأثير الأسيوي ومراقصها لديه نفس وضع الذراع والساق والأكمام الطويلة . فالأكمام الطويلة – بالفعل قد تم التأكيد علي أهميتها – ويمكن رؤيتها في أنواع أخري من

٧- Hopkins , P.15

الرقص وبخاصة في رقص الدراويش . ففي النسخة طبق الأصل للصورة أحادية اللون لنمنمة تركية تنتمي للقرن السادس عشر [شكل ٥] نري الدراويش كل مطوقة رقبته بشال طويل حيث تقذف نهايته علي نحو طليق في الهواء ملوحا بذراعيه المغطيين بكمين مكسوين . ويمكن رؤية ذلك أيضاً في النمنمة التي تصور الزوج الراقص . وآخر نمنمة قد نسخت هنا [شكل ٩] من نفس الألبوم لرجل بمفرده يرقص بساق غير مرفوعة. ويمكن رؤية فكرة الأيدي المغطاة تماماً بالأكمام الطويلة أيضاً في النمنمتين البيزنطيتين فأحداهما من متحف قصر توبكابي Topkapi Palace Museum والأخري من المكتبة القومية بباريس Bibliotheque National . (٨)

وتحتوي ألبومات محمد الفاتح Mehmet the Conquerer علي نمنمتين راقصتين اخريين ذواتي شأن ولكنهما ليستا منسوختان هنا . إحداهما تعد تقريباً نسخة مطابقة دقيقة للراقص في النمنمة الخاصة بالرقص الزوجي والأخري التي كانت في أصلها عبارة عن جزء من رأس الكمنجة المعقوف الضخم المنفذ علي الحرير والملصق الآن في الألبوم وهي تصور موكب زفاف بمصاحبة الراقصين والعازفين . ونري العروس وخادمتها علي ظهر الحصان. وأمام المواكب ترقص فتاتان ويصور وضعهما بنفس الطريقة كما ذكر من قبل في النمنمات سالفة الذكر . بالإضافة إلي ذلك كل منهما تحمل الصفقات في يديها وهي نفس شكل المصفقات المستخدمة عند الراقصين العثمانيين (٩) . ولسوف نتناول لاحقاً الرقص الموكبي .

٨- لأجل النمنمات الأخري التي تعرض أشكال الرقص See , Barany Oberschall , "The Crown of the Emperor Constantine Monomachos", Archaeologica Hungarica , xxII (1937) , PP. 75-78.

٩- لأجل نسخ هذه النمنمة See. O Aslanapa "Turkische Miniaturmalerei am Hofe Mehmed des Erobers in Istanbul", Ars Orientalis , I (1954) , PP.80-82 , Plate xvII 39 a-b.

إحدي النقاط الهامة في نمنمة الرقص الزوجي الرجل والمرأة المقابلين أحدهما للآخر حيث يرتفع ذراع ويخفض الآخر وهذا هو الوضع الأساسي للرقص الديني الزائف لقبائل الأناضول الهرطقية المنتهكة للدين حيث تؤدي الرقصة بأزواج ولسوف نناقش ذلك في الفصل التالي [أشكال ٤٤, ٤٥, ٤٦] إن نمنمة عثمانية تنتمي لأوائل القرن السابع عشر [شكل ٧] ، وهي تمثل ملاكا ترقص لجلال الإله ولشرف الملاك الرئيس واثنان من الجن علي الجانبين مع الموسيقي ، تعرض ثلاثة أفكار ذات أهمية : أولاً ، الملاك الراقصة حاملة المصفقات في يديها لها نفس الشكل كهؤلاء من الفتية والفتيات الراقصات من العامة ؛ ثانياً ، معها ساق غير مرفوعة ؛ وثالثاً ، إحدي يديها مرفوعة والأخري مخفضة . والآن إذا ما أخذنا في الاعتبار هذا النطاق من الاتجاهات المميزة أي الساق غير المرفوعة ، الأكمام الطويلة وهكذا ، فلن يكون هناك أدني شك من الشبه بالثقافة الأسيوية ، حيث إن جميع الاتجاهات مميزة للرقص التركي أيضاً .

إن النمنمات العثمانية والكليشيهات المعاصرة ، الطباعات الحجرية والتصويرات الزيتية وقد قام بتنفيذ الأخيرة فنانون أجانب وإدماج هذه الأشكال الراقصة يصل إلي العديد من المئات ، التي تم نسخ البعض الهام منها في الكتاب الحالي وهي تقدم الدليل الهام من الأصول علي الثراء في تقليد الرقص التركي .

(٣) لقد حصر كثير من الكتاب القدامي بدون قصد وأيضاً بقصد معلومات عن رقصات الأناضول . ويمكن اعتبار أحد المخطوطات الصغيرة المنتمية للقرن الخامس عشر بمثابة أول بحث متكامل عن الرقص في تركيا . وهناك نسختان موجودتان بالفعل ؛ نسخة محفوظة في اسطمبول [Fatih Library no.5335] والأخري في أنقرة [Halk Library no.320] . وتكشف هذه المخطوطة عن تفسير رمزي للرقص التركي القديم وفي الواقع فإنها قد عززت ودعمت ، بالدليل الأدبي ، الآراء والتفسيرات التي قد كونتها بالفعل عن دراسة للرقصات ذاتها . وقد تتبع كاتب المخطوطة القديمة المجهول تطور الرقص بداية من مولده الروحي في خلق العالم . وقد أقر أنه عندما خلق الله الكون فإن الطاقة الإلهية قد دوت ومن هذا الصوت قد نشأ

اثنتا عشرة نغمية من الموسيقي وأولد هذا أربعة أنواع مختلفة من الرقص Carh ، raks ، muallak و pertav . وانبثق من هذا الابداع صوفي في ملابس زرقاء [sofi-i ezrak pus] الذي يبدأ الدوران .

Carh كلمة فارسية تعني عجلة أو شئ دائر وللرقصات في هذه المجموعة طبيعة دوارة ودائرية ؛ وتعني كلمة Raks عامة الرقص ؛ وفي هذا السياق تستخدم لتفيد معني أكثر تحديداً وهو حركات الذراعين والأيدي والساقين والرأس مع الابقاء علي جذع الجسم ثابتاً ؛ Muallak ، في العربية تعني تعليق الأشياء تشير إلي الوثب والقفز ، وتصنف للحركات الرأسية ؛ Pertav وهي كلمة أخري فارسية بمعني إنثناء جسدي أمامي وتغطي مجموعة الرقصات ذات الحركة الأفقية .

ويواصل الكاتب ربط حركة الجسم الجسدية في الرقصة مع الخبرة الروحية للرقصة نفسها . وهنا قد ذكر كلمة sema . ودلالات هذه الكلمة ممتعة للغاية ، حيث إن معناها ثنائي . ففي المقام الأول تفيد الكلمة معني الانصات إلي الموسيقي ، ولكن لديها معني آخر له هجاء مختلف وهو السماء . وإنه لواضح كيف أن فكرة الانصات والرقص والخبرة الروحية قد أصبحت ممتزجة . وفي الواقع قد ارتبط الجانب الديني لحياة الشعب ارتباطاً وثيقاً بالرقص حيث إن القائد الديني والقائد في الرقص sema كانا يمثلان نفس الشخص . وقد رمزت الحجرة التي تؤدي فيها الرقصة إلي السنة ويعبر القائد نفسه عن الشمس ، مانحة الحياة للأرض ويدور الراقصون من حوله مثل النجوم والقمر في الكارك cark ، raks ، muallak و pertav . ويرمز هؤلاء للأربعة فصول المولودة من الاثنتا عشرة شهراً والتي تمثلها بلا شك الاثني عشر نغمية من الموسيقي التي ولدت منها الأربع رقصات . وتمثل الحركات الدائرية للـ cark نمو الشتاء إلي الربيع . وتتشاجر سمات الـ cark مع سمات التغيير الذي يسببه ويحدثه الربيع علي الأرض . وتمثل حركة الأطراف للـ raks صفات السلام وعطاء الحياة في الصيف ، وتحمل الحركات نفسها تشابها وثيقًا وصلة قوية بحركات الأوراق والبتلات . ويصف ويصور الـ muallak الخريف ، حيث تعبر حركاته الرأسية القافزة عن إحساس الينوع الثقيل والنضج والشكر الموجود في هذا الفصل من السنة

.أما Pertav فتمثل الشتاء حيث تمثل الحركات الأمامية أوراق الشجر المتساقطة والزهور الذابلة والأشجار المتدلية والعقر في هذا الفصل .

وقد ارتبطت الرقصات الأربع ليس فقط بالفصول الأربعة ولكن أيضاً بالعناصر الأربعة . فعند أداء الرقصات قد كان هناك علاقة تربط بين النشوة الروحية الداخلية وبين الحركة الجسدية . وتمنح هذه العلاقة جذوراً رمزية للعلاقة بين الرقص والعناصر الأربعة التي يقال إن جسد الانسان قد تألف منها .

والخطوة المنطقية التالية في مناقشة الكاتب في ربطه الرقص بالعناصر الأربعة التي تؤلف جسد الانسان أن نقيم العلاقة بينهما وبين الأعمار الأربعة التي للإنسان . وبافتراض مدة حياة الانسان علي الأرض بمثابة ثمانين عاما حيث تمثل الـ Carh أول عشرين عام من الحياة متضمنة حركات البقبقة في الطفولة وطيش الشباب . وتمثل الـraks سني النشوء والرجولة ، وهي أكثر مرحاً وحيوية . وترمز الـ muallak إلي سني النضج والحكمة بينما توضح الـ Pertav الانحدار إلي الهرم وكبر السن [١٠] . وفي كل سياق يجب أن تؤدي الرقصات في تواليها المنطقي ، حيث إن لها سمات اللحن الأوركستري . وقد أقر الكاتب في خاتمته أن الـ sema كانت غير جديرة بالإطراء أو البناء أو التمجيد لأي انسان جاهل رمزيتها ومعناها . وفي الجزء الثاني من كتابه البعيد كل البعد عن مجال هذا الكتاب يقدم الكاتب دفاعاً عن الـ sema .

لم يكن لدينا المتسع للتعليق علي كل رمزية هذا MS ولكن التعليق قد تم فقط علي النقاط الأساسية .ويمكننا أن نستنتج من خلال المجمل السابق أن الكون بأكمله عبارة عن لغز راقص ويتعرف التأمل المبهم علي الرقص كرمز للكون . ويؤدي كل المخلوقات وظائفهم بشكل ثابت بواسطة ومن خلال قوة الـ mursid [الصوفي ذي

---

١٠ – من أصل قائمة من هذه الأشياء ذات الأجزاء الأربعة مثل العطر ودائرة البروج ووقت اليوم واللون ... الخ، في ارتباطها بالموسيقي، See Henry George Farmer, Sa'adyah Graon on the Inflvence of Music, London 1943 , p.9.

الرداء الأزرق] الذي يمثل الإله وبذلك تعتمد عليه المخلوقات . و يعتمد الاله mur-sid علي الراقصين من ناحية أخري لأنه لن يستطيع أن يدرك قوته بدونهم . وبنفس الطريقة يعتمد الانسان علي الاله ويعتمد الإله علي الانسان ويكمل كل منهما الآخر ويشكل وحدة مكونة من جزئين فلا يستطيع أحدهما التواجد بدون الآخر . وتشكل أربعة أنواع من الرقص القاعدة لنظرية الأربعة عناصر . فيما عدا الرابع Pertav نجد العناصر الثلاثة لدي كتاب آخرين . فعلي سبيل المثال ، مجد الدين الطوسي الغزاليMajd al-Din al-Tú´si al-Ghazali في بلواريك أليمة Bawarikal-ilma يوضح أن تحقيق النشوة يتضمن ثلاث تقنيات جسدية : الرقص والدوران والقفز وأن كل حركة تعد رمزاًلحقيقة روحية : ويعتبر الرقص إشارة إلي دوران الروح حول عجلة وجود الأشياء بسبب تلقي تأثيرات كشف الأحجبة والإفشاءات ؛ وهذه هي حالة الغنوسطي * . ويعتبر الدوران اشارة إلي وقوف الروح مع الله بطبيعتها الداخلية (sir) وكونها (vucud) والدوران إلي نظرتها وفكرها واختراقها لنظام وجود الأشياء وهذه هي الحالة المؤكدة . ويعد القفز لأعلي إشارة إلي انتزاعه من موقع الانسان إلي الموقع الموحد وإلي وجود الأشياء مكتسبة منه التأثيرات الروحية والمعاونات المنيرة.(١١)

الرقص والدوران والقفز هي جميعاً رموز للعالم الكوني ، تنتشر باتساع في الشامانية الأسيوية . إن وثبات الشامان التي تعني أنه قد غادر الأرض ويرتفع في

---

* الغنوسطي gnostic : أحد القائلين بالغنوسطية Csnosticism وهي مذهب العرفان مذهب بعض المسيحين الذين اعتقدوا بأن المادة شر وبأن الخلاص يأتي من طريق المعرفة الروحية . [المترجم]

١١- كراسات عن الانصات إلي الموسيقي (ترجمة جيمس روبسون)، London 1938 , PP. 99-100.

اتجاه السحب . لقد انتشر الدوران كثيراً في أنحاء آسيا ، وقد انتقل في المقام الأول إلي الشرق الأقصي من تركستان .[١٢]

في الصيف المرأة Wu رقصت الرقصات الدائرية.[١٣]

إن الارتباط بين كل من الأنواع الأربعة للرقص وبين كل مرحلة متعاقبة في فصل مناسب من السنة فكرة نجدها في الصين تحت اسم رقصات الأجانب Dances of Barbarians أي كل الشعوب غير الصينية .[١٤]

يوجد ثروة من أدب الرحلات ، بعضها تقدم تقارير وافية عن الرقص في الأناضول ، التي سنقدم منها بعض الأمثلة في الفصول التالية .فعلي سبيل المثال ابن بطوطة Ibn Battuta وهو رحال مغربي قد ترك لنا وصفا واضحا عن الـ Ahi أو الأخوة الصغيرة Young Brotherhood أو Futuwa (أو أخوية الشباب) ، أثناء زيارته للأناضول في ١٣٣٣ فقد نوه عن ثلاث مناسبات في الرقص الاجتماعي بألانيا Alanya

---

١٢- عن انتشار الرقص الدائري وانتقاله إلي الصين

See J.Mahler , The Westerners among the T'ang figurines , Roma 1958 , pp. 14, 148 ; W.Eberhard , Das Taba Reich , Leiden 1949 , P.318 ; K.Dieterich , Byzantinische Quellen Zur Lander , Leipzig 1912 , II , P.17 ; Liu Mau-Tsai ,Chinesische Quellen zur Geschichte der Ost Turken , Wiesbaden 1958 , pp. 267-345 ; 465 , 714 ; K.Finsterbusch , Verzeichnis der Han Darstellungen , Wiesbaden 1971, Fig.11.

13- J.M. de Groot , The Religious Systems of china , Leiden 1892-1910,vI, 1709 .

١٤- لوصف كل رقصة وارتباطها بأحد الفصول الأربعة الخاصة بكل

See . Max , Kaltenmark , "Les Danses Sacrees en Chine" , Les Danses Sacrees , Paris 1963 , pp. 425-26

ودينيزلي Denizli ولاديك Ladik بيت اتحادات التجارة . وقد علق قائلاً : ...إذا ما جاء رحال إلي المدينة في هذا اليوم فإنهم يسكنونه في تكيتهم ؛ وتسد هذه المؤن مسد إمتاعه وتسليته باعتباره ضيفهم ، ويبقي معهم حتي يرحل . وإذا لم يكن هناك رحالة فانهم يجتمعون بانفسهم ليشاركوا بعضهم البعض الطعام وبمجرد أن يتناولوا الطعام فإنهم يقومون بالغناء والرقص [...] وعندما نأخذ أماكننا فانهم يقدمون وليمة عظيمة تتبعها الفاكهة والحلوي التي يبدأون بعدها في الغناء والرقص [...] وبعد ذلك تقرأ بعض من آيات القرآن وبعد ذلك يبدأون في ترتيل ابتهالاتهم وفي الرقص...[١٥]

هناك عمل آخر يلقي بالضوء علي استخدام وأشكال الرقص في عصره وما سبقه وهو المجلدات العشر للرحالة التركي العظيم Evliya Celebi في القرن السابع عشر.[١٦]

توضح فكرة التشابة بين الرقصات التركية والصينية والشكل التعبيري في التصوير الزيتي الناشئة من نفس نزعة ثقافة وسط آسيا أنه يمكن أن يكونوا قد اكتسبوها من خلال تأثير ثقافة آسيا ، وبكلمات أخري فإن رقصات تركستان علي وجه الخصوص التي انتقلت إلي تركيا قد قدمت للصين أيضاً . وقد تم الادعاء في بحث ما أن الرقصات المصاحبة بالأغاني المستوردة من وسط آسيا قد استمتع بها في الصين منذ عصر الهان Han dynasty (Zoo BC) وربما قبل ذلك . وقد ذكرت

15- Ibn Battuta , Travels in Asia and Africa 1325-1354 L tr.H.A. Gibb) , London 1929 , PP.127,129 .

١٦- يوجد ترجمة انجليزية من المجلد علي الرغم من أنه مليء بالأخطاء والحذف

See . Evliya Efendi , Narrative of Travels in Europe ,Asia and Africa in the Seventeenth Century ... Translated from Turkish by the Ritter Joseph von Hammer , London 1934 .

رقصة Hou-sinan-wou كدليل علي التأثير الوسط آسيوي علي الحضارة الصينية أثناء عصر تاريخ T'ang (القرن الثامن).[17] وقد كان هناك بعض الرحالة الصينيين بين العديد من رحالة القرون الوسطي في وسط آسيا الذين قد وصفوا الرقص المعاصر في تركمنستان.[18] وقد ترك الكثير من القضاة والكتاب الاسلاميين ثروة من الكتيبات أو Fetvas (أحكام علي القانون الكنسي)، كتب تناقش شرعية الرقص معبرة عن آراء مختلفة ، فالبعض يعلن معارضته واحتقاره للرقص باعتباره مضاداً للشريعة الاسلامية والبعض الآخر يبيح الرقص . ولن نتفحص هذه الأراء هاهنا ونكتفي بالإشارة إليها في الفصل الآتي خدمة للقارئ المهتم بذلك .

(٤) أحياء الوقت المعاصر : يوجد بعض الرقصات في الوقت المعاصر يمكن إرجاعها إلي حدود العصور التاريخية القديمة في الأناضول . بينما غيرت كثير من الرقصات محتواها من خلال التحديث وكنتيجة لمختلف التأثيرات عليها ظلت أشكالها الأساسية كما كانت أنواعها السابقة . فعلي سبيل المثال ، نعتقد أنه خارج إطار الجدل أن رقص طراز الدرويش (Sema) قد يكون ابتكار الدرويش نفسه حيث إن الرقص قد كان مجرد استمرارية وربما تطور للرقصات المألوفة للشعب منذ عهد سحيق . وهنا قد كانت الصعوبة في التقاط الخيوط المقطوعة من حطام الثقافة الشعبية . وفي بعض الحالات .

قد تفقد تقريباً الوظيفة الأصلية والدلالة السحرية الدينية لرقصة ما وتصبح في طي النسيان بينما يبرز مظهرها الجديد . ولازلنا ندرك قلقلة أن نبني ، في بعض الحالات ، علي غير أساس موجود ولكن لابد من أن نبادر بالمجازفة ، وكما نأمل أن

17- Mikinosuka Ishida : A propos du "Hou - sinan - wou", Memoires of the Research Department of the Tojo Bunko, II / 6 (1932), P.61.

١٨ – من أجل قائمة مفصلة من الرحالة في القرون الوسطي في وسط آسيا
See . Eugene Schuyler , Turkestan , New York 1877, II, PP. 390-411.

نوضح ، فإن الدليل من العصور اللاحقة تبرر هذه المجازفة ولكن نظراً لضيق الاتساع نجد أن سرد كل الأمثلة ليس بالشيء الضروري . وأحد الأمثلة رقصة الجزار التي لها طبيعة بيروسية الأصل . وهناك تسجيلات توضح أن الرقصة كان يؤديها الجزارون في المضمار في اسطمبول في ظل عصر الامبراطورية البيزنطية . وقد كان يتم أداؤها بعد عيد الفصح وقد كانت شائعة بين عامة الناس . وفي القرن الثامن عشر قد وصفت مدام شينيه Mme .Chenier والدة الشاعر الفرنسي أندريه شينيه Andre Chenier مشاهدتها لهذه الرقصة يقوم بأدائها مجموعة من الجزارين المقدونيين في مضمار اسطمبول (وقد تغير الاسم إلي At Meydani)[١٩] . وقد كتبت أن الراقصين وقفوا علي نحو متراص في صف ممسكين ببعضهم البعض من أحزمتهم مؤدين نفس الخطوات وهم يرقصون ككيان واحد . وفي نهاية السلسلة يتباعد راقصان عن الصف ويمسك كل منهما بسكين طويل في يده . ويتباعد الخمسة عشر راقصا الآخرون عن الصف بعضهم يمسك بسكاكين والآخرون يمسكون السياط وتستمر مدام شينيه في وصفها للرقصة . وقد قلت وتلطفت السمة البيروسية في الرقصة وقد تغيرت كثيراً . وهناك نقص كبير في المعلومات فيما يختص بهذه الرقصة تحت اسمها التركي المقتبس من العربية (قصاب) Kasap وتعني جزار وعلاقتها بالرقصة ذات الاسم اليوناني المختار hassapikos التي لازالت موجودة والتي يتم أداؤها كثيراً في الأعياد . وهناك شكل مختلف لا يزال يؤدي في تراقيا Trakya ، وهي تركيا الغربية حيث يكون الاسم مسبوقاً بالصفة eski بمعني قديم أو عتيق eski Kasap [شكل ٧٨] .

يصرح مراقب أجنبي قد قدم وصفاً لبعض الرقصات التركية وكذلك علاماتها الموسيقية بناء علي تقارير واعتبارات أولية : لازال الرقص البيروسي رائجاً مع الأتراك والـ Thracians؛فإنهم يسلحون أنفسهم بالفؤوس والسيوف القصيرة ويقفزون بخفة علي ايقاع أصوات آلة الفلوت (الناي أو المزمار) يتداخلون بين بعضهم البعض

19- Mme Louis de chenier , Lettres grecques , Paris 1879 , P.144.

بسرعة ورشاقة يتفادون الاصطدام بمهارة بارعة[٢٠] . وقد وصف نفس الكاتب رقصتين؛ إحداهما الـ Arnavut أو الرقصة الألبانية : ويرقصها الألبانيون وهم مدرعون بالكامل . وينتظم الراقصون في صف من خلال تشابك أذرعتهم والحركة دائرياً تبدو وكأنهم يمرون في استعراض أمام قائدهم الذي يعرض بين الحين والحين رشاقته في الوثب والدوران ولكن بلا امتياز ؟ وعلي النقيض فإن أسلوبه في الرقص له كل ما تتصف وتتميز به السلوكيات القومية للألبانيين في وحشية وهمجية فحركات جسمه وكذلك إيماءاته تتشوه بقوة بينما تنشأ ضوضاء عالية من قدميه ويثار الانتباه بين الحين والآخر من خلال هتاف عال.

ويطلق علي الرقصة الثانية اسم Matraki أو الرقصة الوالاشيان التي يمكن وصفها كما يلي : تعد هذه الرقصة أقل تنوعاً في كل من شكلها وخطوتها من الرقصات اليونانية السابقة التي لا ترتبط بها بأية صلة . فالحركة بطيئة وتتطلب الكثير من الدقة . وينضم ويتشابك الراقصون بالأيدي والجزء الأساسي من واجبهم يكمن في وقت الضرب بأقدامهم وفي الدوران أثناء ضربهم بقدمهم اليسري ، إلي اليمين وعندما يضربون بقدمهم اليمين يدورون إلي اليسار . فإنهم أولاً يضربون بقدمهم مرة ، بعد ذلك مرتين أو مضاعفة ثم يحلون أيديهم المتشابكة ويصفقون : وبعد ذلك تكون الحركة أكثر سرعة ويضرب الراقصون ثلاثاً بكل من أيديهم وأقدامهم .

ولا يعوزنا أمثلة لأجل البقاء فعلي النقيض هناك وفرة من الرقص الشعبي بالخناجر والسيوف والدروع وحتي البنادق . ولكن ما يخلق الارتباك والتشوش أن هناك

20- Edward Jones , Lyric Airs , London 1804 , P.21.

شكلا شعبيا آخر من الرقص يطلق عليه Matrakbaz [٢١] الذي يتم أداؤه عن طريق السيوف الخشبية في أيديهم اليمني ووسادة دائرية تستخدم كدرع ممسوك به في اليد اليسري وتنقسم إلي مجموعتين مضادتين للمعركة (شكل ٨) . وتنشأ مبارزة إيقاعية ولايحاول أي من الخصمين أن يؤذي أو يجرح خصمه ويتلقي كل منهما الضربات علي الدرع . ويشبه ذلك الـ buffens أو matachina التي تم وصفها في رسالة رقص القرن السادس عشر المشهورة Qrchesography التي كتبها Thoinot Arbeau [٢٢] والتي ربما من خلال التأثير الأسباني قد سافرت إلي أمريكا اللاتينية تحت اسم Matchino ، Matchen ، Matchines والمعتقد أنه اسم محرف قد تم اقتباسه من الكلمات العربية الآتية motavajjihn أو (متوجهين) muta-wajjihin بمعني المقنعون أو من يرتدي قناعاً . [٢٣] وفي أوروبا فإن عبارة أن يرقص a mattachin تعني أن يشترك في مبارزة ويقدم Evliya تقريراً مفصلاً عن الراقصين في القرن السابع عشر : وكان عددهم ثلاثين وقد احتلوا عشرة متاجر ولكن قد كان منهم الآلاف الذين لا يملكون أية متاجر وفي المواكب العامة يمرون عارضين علي أقدامهم مشهد القتال [٢٤] ، لديهم متاجر تعني أن هذا هو العرض

21- For two very good desoriptions of matrak in the Sultan's Palace See. M.Petis dela croix , Le Serrail des Empereurs Turcs ou Ottomans, Bibliotheque Nationale (Paris) Ms Fr. Ancien fonds , 6123 , f.147, Description du Serail du GrandSeigneur par M.de Girardin , ambassadeur de France a la Porte (1686), Bibliotheque d'Arsenal , Ms n.a . 4997, f. 110 .

22- For the modern edition see. Thoinot Arbeau, Orchesography 15 th and 6 th Century Dances , New York 1948 , pp.15 , 182-3,186.

23- For iconographical material of Arab parallel of this duel see Richard Ettinghausen , "The Dance with Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainmen Seen in Islamic Art", Arabic and Islamic Studies in Honour of Hamiltan A.R. Gibb , Leiden 1965 , plates XIX-XXI.

24- Evliya , P.197.

الراقص ومؤدو الرقصات كانوا حرفيين . وبذلك يجب أن يكون للرقصة المذكورة أعلي تحت اسم Matraki أو الرقص الـ Wallachian شكل مـــحـــرف من matrak ، تماما كمثل الشكل mattachino من أمريكا اللاتينية فهو شكل محرف من mattasin أو buffen . ولكنني أعتقد أن هذه الرقصات وصلت إلي تركيا من خلال الهجرة اليهودية من أسبانيا والبرتغال في نهاية القرن الخامس عشر ومع بداية القرن السادس عشر .

مع أن هذا النوع من التشابه والتوازي لا يشكل صلة بأي حال من الأحوال فمن ناحية أخري هناك مئات من الرقصات الريفية والمسرحيات الهامسة التي تحتوي علي آثار واضحة من الحضارات القديمة في الأناضول مثل الحضارة الفريجية والحضارة الحثية . وأغلب هذه المسرحيات والرقصات التي يؤديها الفلاح الأناضولي المعاصر تعد إحياءات جبلية للطقوس علي شرف ديونيسوس * أو الطقوس الدينية اليونانية والمصرية التي يتم الاحتفال بها في مدينة Eleusis وغيرها . وتؤدي هذه النظرية علي نحو مقبول من خلال وقت السنة عندما تحدث هذه المهرجانات ومن خلال أسلوب إدارة الاحتفالات وعلي الرغم من أن عدداً كبيراً منهم قد تحول لمجرد تسليات ولهو فإن كثيراً منهم لا يزال يحافظ علي العنصر الرمزي ويمكن التعرف عليه في كثير منهما . أيضاً لازال في بعض القري فلاحون علي وعي جيد بوظيفة طقوسهم ، حيث إنه عند سؤالهم عن سبب أدائهم لهذه الطقوس فإنهم يجيبون إما بأنهم مجبرون علي أدائهما من أجل العادة والعرف أو من أجل المحاصيل والماشية والسعادة ورخاء المجتمع.[٢٥]

---

* ديونيسوس Dionysus : إله الخمر عند الاغريق (المترجم) .

25- For these seasonal festivals which have survived in Anadolia and their significance see . Metin And , A History of Theatre and Popular Entertain in Turkey , Ankara 1963-64 , PP.53-59.

نحن الآن نري الرقص الأناضولي حيث تتمثل عشرات من الإشارات التي تشير إلي العلاقة بين هذه الرقصات ومدي تأثير الشامانين Shamanistic ، ومن الأشياء التي تدل علي مثل هذا التأثير دون أدني شك الرقص علي نغمات الطبول، ودون ذلك لايستطيع الشاماني إثارة أي نوع من النشوة أو السعادة الغامرة (ولتنظر للأشكال رقم ١٢ أ ، ب ، ج ، و ، د) . وتعتبر الطبلة الأناضولية داڤول Davul هي أكثر الآلآت الموسيقية استخداماً في الرقص الشعبي . ولهذه الطبلة قطر كبير متسق من جميع النواحي حيث إن النواحي المفتوحة مغطاة بقطع من القماش. ويمكن أن نجد نوعاً من التشابه فيما بين الرقصات علي نغمات الطبول الخاصة بالطقوس الشامانية Shamanistic Rites ورقصات في الأناضول Anatolia ولاسيما في كتامونيو Kaotanonu حيث ينقر العازفون علي طبول كبيرة جداً أثناء الرقص (كما هو واضح في الشكل رقم ٦) وفي بولو Bolu حيث يقوم كل من الراقصين بمسك طبلة ويرقصون في انسجام وتناسق . ﴿كما هو موضح في الأشكال (١١ أ – ب – د – ج) ﴾ .

وبالنسبة إلي بعض المعتقدات المتعلقة بالرقصات نفسها ، فمن الأفضل أن نفترض ارتباطاً بين هذه الرقصات وفكرة الشامانين لطرد الأرواح الشريرة . فمن المعتقد علي سبيل المثال أن من يؤدي رقصة ديلهورون Delihoron وهي بلدة تقع في جنوب شرق الأناضول Anatolia – لن يغني إلا بعد خمسة عشر عاماً . وهناك اسم آخر لهذه الرقصة سيتان أو يني Seytan oy uni وفي اللغة التركية وهي معروفة برقصة الشيطان Devil Dance . ونجد أن بقايا الطقوس الشامانية Shamanistic Rites ظاهرة بوضوح في الرقصات الدينية أو شبة الدينية ولاسيما في الآلآت الموسيقية المستخدمة ويظهر أن لها نفس الأهداف والحركات وسوف نناقش ذلك في أجزاء لاحقة من الكتاب .

وهناك شيء أخر يظهر في مثل هذه الرقصات ألا وهو استخدام المحاكاة الحيوانية في ثقافة الحضر والريف . فمن الممكن استشارة مثل هذه الحيوانات : كالجمال والجياد

والثعالب والصقور والوعل وغيرها من الحيوانات إما بحركة ما أو بالأقنعة والتنكر (كما هو موضح في الأشكال ٦٦ ، ١١٤ و ١٢٤) وهذا مثلما يفعل الشامانيون Shamans الذين كانوا يرتدون جلود الحيوان حيث كانوا يعتقدون أنهم بإمكانهم أن يجعلوا أنفسهم حيوانات . فبعض هذه الأشياء تعد من الآثار الباقية منذ أيام الأناضول Anatolia والبعض الأخر يعكس حضارتين ؛ وهما الحضارة الأناضولية Anatolia وحضارة وسط أسيا . وخير مثال علي ذلك رقصة الوعل Stag Dance التي يطلق عليها في التركية Geyikoy unu وهي مأخوذة من توكات Tokat التي تعد رمزاً لفكرة الموت والبعث . ولقد عرضت رقصات ومسرحيات مماثلة تعبر عن فكرة الموت والبعث في اسطمبول Istanbul في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما سنري في الفصول القادمة . ويعتبر ذلك خير مثال علي مدي استمرار التأثير بحضارة ما وانتقالها إلي حضارة أخري عبر القرون . فالراقص يظهر ماشياً علي أربع أرجل ومرتدياً بطانية ، ويضع علي رأسه قرون الغزال وبدلاً من العينين مرآتان صغيرتان ثم يتقدم حتي يتوسط خشبة المسرح ويبدأ في الرقص علي أربع أرجل بمصاحبة الطبلة والناي ؛ وسرعان مايسقط الراقص ويموت ، وبعد فترة من الوقت يبعث للحياة مرة ثانية بفضل تعويذة مصحوبة بسكب الرصاص المصهور في الماء حيث يقفز الراقص ويبدأ في الرقص مرة ثانية متظاهراً بأنه سوف يهجم علي الجمهور . ومن خلال هذه الرقصة تظهر ثلاثة بواعث : الغزال و المرآة وفكرة الموت والبعث التي توضح مدي الاستمرارية في الأناضول Anatoia علي مر القرون من حضارة إلي أخري . فعلي سبيل المثال في الفن والدين الحيثي Hittite، يلعب الغزال دوراً مهماً إذا ما قارنا ذلك بدور كل من الجواد والصقر ، والأسد في حضارة الأناضول Anatoli Culture ، حيث ينظر الحيثيون للغزال علي أنه إله . ففي حقيقة الأمر ، فإن الغزال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بآلهة الحثين Hittite Gods التي تتضمن إله الحماية اللاما Lama .

وهناك أدلة أخري تثبت ذلك ، وتظهر هذه الأدلة بواسطة الاسطوانات الأربع عشرة الفضية التي توضح علي جسم التمثال الذي يمثل الوعل Stag الذي وجد في

وهذا يوضح الارتباط بالشمس . وكثيراً من أقراص الشمس التي Alaca Hoyuk تنتمي إلي الحثين Hittite Sun - Discs تشبه قرون الوعل Stag بينما يمثل مركز الشمس رأس الوعل . وكثير من المهرجانات في الاناضول تهتم بالأفكار الخاصة بتغير من فصل إلي أخر إلي جانب زواج الوعول . وترتبط فكرة الموت والبعث التي تعرضنا لها بالوصف سابقاً بمثل هاتين الحادثتين . وكثير من المعتقدات الخاصة بالوعول كانت تمارس لدي الرومانيين الذين كانوا يقطنون الأناضول . فهناك تمثال للوعل وهو يمسك بمرآة في يده . ولقد وجد فرانز كيمنت Frans Cumpnt الدارس البلجيكي العظيم في جنوب سيفز Sivas بعض النقوش المسيحية الخاصة بدير بياد شتوني Pedachtọnis (٢٦) حيث تعرض رئيس الدين إثانوجيني Athenogene إلي الاضطهاد من قبل الرومان ولقد قاموا بتعذيبه حتي أصبح علي وشك الموت ثم رجع إلي الدير . وبينما كان يلفظ أنفاسه الأخيرة دعا الله بأن لايستطيع أي صياد بعد اليوم تتبع أي غزال وقتله . واحياءاً لهذه الذكري فعند الاحتفال بذكري موت رئيس الدير (في السابع عشر من شهر يوليو) تجلب الغزالة أحد أولادها إلي باب الدير وتتركه هناك للرهبان لكي يذبحوه ويأكلوه . وهناك شيء مثير بالنسبة للإسلام والمسيحية في الأناضول Anatolia ، وهو أن القصص التي تروي دائماً ما ترتبط الوعول Stags بالقديسين . فالوعول Sta´gs عبارة عن حيوانات مقدسة و محظور صيدها و قرونها تعلق في المناطق المقدسة التي يطلق عليها بالتركية Tekkes . فيمكن للدراويش أن يتنكروا في شكل وعل ويقال أيضاً إنهم يضحون بأنفسهم إذا ما فشل أحد الحيوانات ، ويتم تعليق القرون في المقام Shsine لغرض وقائي ؛ وحتي الدرويش الأسطوري المسمي في التركية Geyik Baba (وهي تعطي معني الدرويش مع الوعل) يركب علي ظهر الوعل .

---

(٢٦) فرانس كيمونت Frans Cumont ، ابراشية بياد شتوني وبولد الطبي والتضحية LArcheveche de Pedatchtoe et La Sacsifice du Faon بيزنطة الجزء السادس (١٩٣١) صـــ ٢٥١ – ٥٣٣ .

وهناك شخصية أخري تسمي Kasaca Ahmet وكلمة Kasaca هذه تحمل معني الغزال مثل كلمة Geyikli وهذا المثال يوضح الاعتقاد الوثني القديم علي الرغم من اختفائه بواسطة المسيحية والاسلام ، إلا أن الكثيرين لم يتخلوا عنه بسهولة . وفي نفس الرقصة نجد أحد الآثار الملحوظة للشامانيين ووسط آسيا : حيث إن عبادة الوعل Stag من الأشياء المميزة للأتراك في العصور القديمة [٢٧] . ومن ضمن الأرواح المساعدة في الطائيا Altaians التي تأخذ أشكال الحيوانات ومن ضمن الأشكال الحيوانية هناك روح تمثل الوعل Stag .، وتمثل بعض أنواع الملابس الرئيسية التي يرتديها الشامانيون Shamains شكل الوعل ، ويمكن لنا ملاحظة قرون الوعل علي القبعة التي يرتديها الشامانيون . وتعتبر الطقوس الشامانية Shamanistic Rite عرضاً دراميا يقدمه شخص واحد حيث يثير فكرة الموت والبعث .

وهناك مثال آخر يجمع ما بين عناصر الثقافتين أو قد يكون أحد نتائج المصاهرة فيما بين الحضارتين ، وهذا المثال هو مسرحية تنكرية من Kars تسمي Kose Oyunu أي مسرحية الرجل من غير لحية The Play of The Beardless Man . [٢٨] وهي عبارة عن نتائج لفكرتين أساسيتين ترتبطان بطقوس النماء والخصوبة ألا وهما فكرتا الموت والبعث من ناحية ، واختطاف الفتاة وشفائها (أواجتماعها مع والدتها مرة ثانية) من ناحية أخري ، ويأتي علي رأس الشخصيات

---

(٢٧) وغلفرام ابرحارد Wolgram Eberhard ، الثقافة المحلية في الصين القديمة ، بكين (١٩٤٢) Lokal Kulturn in alten China, Peking الجزء الثاني صـ ٣١٣ .

(٢٨) تحت عنوان Kose Oyunu ، هناك الكثير من مسرحيات التنكر في كل من الأناضول Anatolia و آذربيجان Azarbagem وكمثال علي المسرحيات في أذربيجان فلتري الفلكور الشعبي الأرزبيجاني باكاو Baku ١٩٦٨ ، الجزء الأول صـ٢٢٤ – ٢٢٨ .

في هذه المسرحية أخوان : الأول يرتدي فراء خروف أبيض محشواً بطريقة ما لكي يبدو أحدب ويرتدي سروالاً داخلياً أبيض ويمتطي صورة فرس مصنوعة من عصا بسيطة ويحمل سوطاً في يده . أما الثاني فيرتدي فراء خروف أسود ووجه أسود اللون ولايمتطي جواداً أو يمتلك سوطاً كأخيه . ولكل منهما ذقن ووجه مدهون. والممثل الثالث الذي يشترك في هذه المسرحية رجل يلعب دور امرأة لذلك يحجب وجهه بواسطة شال وهي ابنة الأخ الأول ، أما عن الممثل الرابع في هذه المسرحية فهو مغطي ببطانية ويقوم بدور الخنزير . وأما عن باقي أبطال المسرحية فسنجد الخادم في القري والقاضي والطبيب والشرطي .

فالمسرحية تبدأ برقصة تسمي Agin Ban ويقوم بأداء الرقصة الأخوان والبنت وأثناء قيامهم بالرقص يختطف المتفرجون الفتاة ، ويكره كل من الأخوين ذلك ويبدآن في القاء اللوم علي بعضهم البعض وذلك يؤدي بدوره إلي نشوب نوع من النزاع أو الشجار المثير الذي ينتهي بقتل الأخ الأول لأخيه . ويذهب الأخ إلي الخادم في القرية ليسأل علي الشخص المذنب الذي اختطف أخته وقتل أخاه (حيث يتظاهر أنه ليس القاتل) . ولقد وجد زعيم القرية الفتاة والشريك المذنب المقترح . ولقد تم استدعاء الطبيب ولكنه فشل في انقاذ الرجل الميت . وفي هذه اللحظة يمسك أخوه بالسوط ويضرب أخاه الذي يبعث للحياة مرة ثانية .

ويتبع هذه الاحداث رقصة تسمي في اللغة التركية CecenKizt ، وتنتهي هذه المسرحية القصيرة بالتظاهر بقتل الخنزير ثم تناول لحمه في عشاء رباني وهناك رقصة أخري تسمي Laz Barl ويقدر بنا أن نقول إن قتل الخنزير و أكله ما هو إلا نوع من التضحية الساخرة ويبدو أن هذه المسرحية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظام التضحية الذي يرتبط بأسطورة (ديونيسيان) و (إلياسيان) Dionysian and . Eleusian

حيث كان الخنزير بالنسبة لديمتر Demeter شيئاً مقدساً وقد تم التضحية به في الأسطورة . حفاظا علي العادات التي تتسم بالصلافه في تحدي الشرائع

الاسلامية . هناك نقطة مثيرة للاهتمام ألا وهي أن السوط الذي يبعث الحياة ما هو إلا الرمز القديم للفالوس (رمز أو صورة للقضيب أو آله الرجل) Phallus .

ومن ناحية أخري ، فنحن نجد أربعة عناصر مهمة توضح الفحوي الشاماني Shamanistic لهذه المسرحية وهي كالآتي : فالخصمان في المسرحية واحد منهما يرتدي اللون الأبيض والثاني الأسود ويمكن أن يكونا أثراً من الآثار التي خلفها شامونيو وسط آسيا ، حيث إن هناك الشامانيون البيض والآخرين السود . فالشامانيون البيض يسمون أو يطلق عليهم في اللغة التركية Akkam أو Saganibo وأما الشامانيون السود فيطلق عليهم في اللغة التركية Kara Kan أو Karain bo حيث يرتدي البيض منهم قبعة بيضاء من جلد الحمل ، والسود منهم يهبون أنفسهم كلية للأرواح الشريرة (الشيطانية) أو للألهة . أما عن العنصر الثاني : الخنزير : فمن ضمن الحيوانات الأساسية التي يضحي بها وفي بداية الطقوس الشامانية حيث يذبح الخنزير ويؤكل لحمه بواسطة المشاركين في الطقوس . والشامانيون الذين يشربون دم الخنزير ينتمون إلي مدينة بيرات Buryat وتناجا Tungus . وعلي الرغم من أن الأسلام يحرم لحم الخنزير ، إلا أن مثل هذا المثال يعتمد اعتماداً كلياً علي الخنزير ويصمم الناس علي تمثيل مشهد صامت حيث يؤكدون أنه بعد ذبح الخنزير يتم تقطيع الخنزير ويوزع . أما عن العنصر الثالث في المسرحية فالأخ الذي يرتدي جلد الخروف الأبيض ويمتطي جواداً : وهذا الجواد هو عبارة عن صورة أو عصا لها رأس جواد تجعل الشاماني قادراً علي أن يطير حتي يصل إلي الجنة، حيث إن الشاماني الأبيض هو الوحيد القادر علي الاتصال بالجنة وفي رقصته التي تمتاز بالنشوة يضع قصبة بين قدميه ويهرب ، وأحياناً ما تنادي الطبلة جواد الشاماني .

وإذا ما انتقلنا إلي العنصر الرابع في المسرحية حيث يحمل الأخ السوط وهو عبارة عن أداة للمدواة حيث إنه عندما يضرب بالسوط يشفي الرجل الميت الذي يبعث إلي الحياة مرة ثانية ويري الالطائيون Altaians أن العصا التي تضرب بها الطبلة تسمي سوطاً ولها وظيفة علاجية . وهناك شيء يستوجب الملاحظة ألا وهو الكلمة

التركية Kamci التي تطلق علي السوط . فالشامان في اللغة الالطائية * يطلق عليها Kam والتي تمثل المقطع الأول من كلمة Kamci . فمن الناحية اللغوية أنه يعد لونا من المخاطرة أو يبدو صعباً في التنبؤ بتركيبة مثل هذه الكلمة . وهناك نقطة أخري جديرة بالذكر خاصة بكلمة Kamic ألا وهي هذه الكلمة كما ذكر محمود من كازاشار Mahmoud Olkazghar وكلمة Divanet Lugat it Tink في اللغة التركية القديمة تعني بجانب معناها الأصلي السوط عضو الذكورة لدي الجواد .

ومثل هذه الأمثلة توضح أنه علي الرغم من الأندماج الحالي في الأنظمة المختلفة ، إلا أن العادات والتقاليد لم تختف اختفاءاً كلياً من الرقصات التركية . وبالطبع فإن استمرار التقاليد الشامانية في دين متطور كالدين الأسلامي يؤكد بما لايشوبه أي شك المحافظة علي المحتوي الأصلي لهذه التقاليد . وسنناقش ذلك في الفصل القادم حيث إن هناك بعض العناصر الشامانية التي تم استيعابها في الممارسات الخاصة بطبقات الدراويش الصوفية .

ويعد الإسلام إحدي التيارات الحضارية الثالثة في تاريخ تركيا الأناضولية Anatolian ، وعلي الرغم من أثاره السلبية والعكسية إلا أنه قد ساعد علي ظهور خلفية حضارية مختلفة وواضحة ، أدت بدورها إلي نوع من التفاعل بين البلاد الأسلامية ولاسيما في مجال تطور الرقص . ولقد تأثر سكان الحضر في تركيا بالاتجاه الاسلامي المتزمت بالنسبة للرقص ولعكس فلاحي تركيا الذين ما زالوا يحتفظون بالوحدة العرقية وشخصيتهم الواضحة إلي جانب عاداتهم وتقاليدهم في مجال الرقص. ولابد أن لاننسي أن من بين رقصات الفلاحين هناك عدداً قليلاً من الرقصات التي تجمع بين الرجل والمرأة معاً ولاسيما في القبائل التي تنتهك الدين وتهرطق Hetesodo Tribeo و الذين يمتازون برقصات خاصة بطقوس عباداتهم و يطلق علي هذه

* ألطائي : متعلق بأسرة من اللغات تنظم التركية والمنشورة والمغولية . (المترجم)

رقصات الطقوس Samah ، وسوف نتناولها بالشرح في الفصل الثاني ، وفي مثل هذه الرقصة يشترك الجنسان فيها ويتم العرض في مكان مغلق مما يثير الشكوك الفاضحة التي عادة ما تتواجد في الديانات السرية علي الرغم من أن الرجل والمرأة لايلمس بعضهم بعضا ومنع الرقص كان موجها غالباً ضد بقايا الوثنية مثل رقصات العربدة التي اعتادها الوثنيون العرب وهم يستخدمونها للاحتفال بالطقوس السورية – الفينيقية لعبادة آلهتهم المعروفة باسم استوريس Ashtoreth و ملوش Raloch و بال Baal . وعلي الرغم من القيود التي وضعها الإسلام إلا أن الأنواع المختلفة لتلك الرقصات بدأت في الانتشار ولاسيما بعض الرقصات التي تطرد الأرواح الشريرة أو المسماة بالرقص مع الشيطان والمعروفة باسم زار Zar (وجمعها في اللغة التركية Zeeran ، وهناك شك بالنسبة لأصل الكلمة) . وتستخدم هذه الكلمة في المغرب Morocco و الجزائر Algzeria ، وتونس Tunisia وطرابلس Tripoli و مصر والسودان وشرق وغرب الجزيرة العربية والفرس Persia وماليزيا والهند . (٢٩) ويمكن ملاحظة ذلك حتي في اسطمبول Istanbul (٣٠) وهناك أيضاً التقليد الذي يجعل الرجل يلعب دور المرأة وهذا يعد شيئاً ذا أهمية بسبب الأسلام ولكنه شائع في وسط آسيا. (٣١) حيث جرت العادة

---

(٢٩) للمعلومات أكثر عن الزار Zar فلتطلع علي كتاب صمويل زويمر R. Samuel Zwemmer ، حول العالم الإسلامي ، نيويورك ١٩٢٩ . صـ ١٣٠ – ١٣١ ، أثر الأرواحية في الأسلام ، نيويورك ١٩٢٠ صـ ١٣٠– ٢٣١ – ، ٢٣٤ ، ٢٣٩ .

(٣٠) ارجع إلي براند . زي . سيلجمان Brenda . Z . Seligman ، أصل الزار المصري، Dnthe origin of Egyptian Zan الفلكلور الشعبي ، الجزء الخامس والعشرين، (١٩١٤) صـ ٣٠٧ .

(٣١) لكي تحصل علي وصف دقيق لرقصاتهم فلتطلع أو لترجع إلي شولر Schuyler صـ١٣٢– ١٣٨ .

أن يقوم الاولاد الصغار بدور الفتاة التي سترقص وسوف نناقش ذلك في الفصل القادم.

ولقد ذكر التيار الرابع بالفعل ضمن الخلفية الحضارية التي نشأت نتيجة للتوسعات في تركيا حتي أصبحت أمبراطورية . ومن أكثر المؤثرات ملاحظة تأثير تركيا علي الرقص في البلقان Balkan . فالكثير من الآلآت المستخدمة في الرقص البلقاني مأخوذة عن الآت موسيقية تركية. وسوف نتناول ذلك بالشرح فيما بعد ، وسوف نذكر الآن آله مزمار القربه Bagpipe والتي يطلق عليها في اللغة التركية Gayda والصفارة Whistle المعروفة في اللغة التركية باسم Durduk وأما بالنسبة للرقصات في البلقان ؛ فإنها لم تأخذ فقط الحركات والتشكيل والايقاع عن الرقص التركي ولكن الأسماء أيضاً . فالرقصة المسماة Kansilama في اللغة التركية (والتي تعني المواجهة Facing) تعد إحدي الرقصات المعروفة في الأغريق ولها نفس الاسم في اللغة التركية . والصفة Dik في اللغة التركية تعني في الإنجليزية عمودي Upright وهي تستخدم في بعض الرقصات الأغريقية كما تستخدم فيها أسماء الرقصات التركية . وتعد رقصة Ciptetelli . في اللغة التركية إحدي الرقصات التركية المشهورة التي تؤدي في اليونان . ويمكن القول إن آثار الرقص التركي قد وصلت إلي المجر Hungray 6. .

ويعتقد الكثير من الأتراك أن كلمة Cgardas ذات أصل فارس . تركي[٣٢] وبطبيعة الحال ، فهناك تأثير من البلقان علي الرقص التركي علي الرغم من أنه طفيف جداً . فمن الرقصات المأخوذة عن البلقان Sirto و Hora واللتان تعطيان لونًا من المتعة في الأناضول Anatolia . ومثل هذه الرقصات

---

(٣٢) ارجع إلي كارلي فيسكي Karoly Viski الرقص المجري ، Hungarian Dancas ، لندن ١٩٣٧ صـ ٧٩ ، ٨٥ .

انتقلت إلي الأناضول Anatolia عن طريق المواطنين الأتراك الذين استوطنوا هناك.

وعلي الرغم من وجود صلة واضحة وعلاقة بين مظاهر بعض الرقصات في تركيا Turkey ، والبلقان Balkan فقد ادعي بعض الكتاب احتمال أن يكون البلقان Balkans ، ويوجلفيا Jugoslavia ورومانيا Romania وبلغاريا Bulgatia اليونان Greece – قد نقلوا ذلك عن الأتراك . (٣٣) وأن مثل هذه العلاقة والصلة نتيجة الاتصالات السابقة ومصدر شائع ألا وهو الأناضول Anatolia كان بمثابة محطة محولة لمثل هذه الآثار . ومن ضمن البلاد البلقانية ، يعتبر اليونانيون أكثر صعوبة لاعتزازهم الشديد بقوميتهم واتجاههم المعادي للأتراك ولذا فإنهم يدعون أن الرقص التركي يرجع إليهم في الأصل ، وكما يظهر ادعاؤهم أيضاً بأنهم أصحاب أشياء أخري علي الرغم من أنها ترجع إلي التراث والخلق التركي مثل مسرح الظل التركي الأصل Turkish Shadow Theatre ، والأراجوز Karagoz . (٣٤) .

وهكذا الحالة مع الرقصة التركية المسماة Zeybek وهو عبارة عن الاسم الأدبي للرقصات في معظم الأجزاء الغربية في الأناضول والذي قام الإغريق بتحويلها إلي Zeybeekihos ، وادعوا أنها ترجع في الأصل إليهم . وعلي الرغم من أنها قد

---

(٣٣) فلترجع علي سبيل المثال إلي هنري شارلز وودز Henry Charles Woods في Washed By Lour Seao لندن ١٩٠٨ ، صـ ٢١٥ – ٢١٦ ، فيليب ثورتون Philip Thorton رقص الدمية الميتة ، لندن ١٩٣٧ ، صـ ٢٠ ، ٣٣ – ٣٨ ، ١٣٨ ، صـ ١٤٨ – ١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٩٢ ، ٢٠١ ، ٢٦٠ ، ٢٩٦ – ٢٩٩ .

(٣٤) فلترجع إلي كتاب متتن آند Metein And ، الأراجوز Karagoz مسرح الظل التركي Turkish Shadow Theatre ، أنقرة Ankara ، صـ ٧٢– ٧٦ .

نقلت إلي اليونان منذ أربعين أو خمسين عاماً عن طريق اللاجئين الأناضوليين . لذا فإن ادعاء الاغريق هذا يبدو سخيفاً حيث إن كلمة Zeybek في اللغة التركية لاتقتصر علي غرب الأناضول حيث إن هناك من القري في الشرق الأقصي في الأناضول Anatolia وحتي في تركستان Turkestan ما تسمي Zeyek ، وإنها عبارة عن رقصة تمترس في مناطق كثيرة في الأناضول Anatolia . وهناك أحد أشكال هذه الرقصة المسماة Bitles وهي عبارة عن مدينة في شرق الأناضول Eastern Anatolia وبها كلمة Zeybek و Bitlis Zeybegi هذه ليست اسم رقصة وإنما مسرحية صامتة تعبر عن الموت والبعث حيث يتصارع شخصيتان ويقتل أحدهما، الذي يبعث للحياة مرة ثانية بمساعدة الطبيب .

فالكلمة التركية Oyun التي تم شرحها من قبل تغطي مجالات واسعة حيث وجد أنها تدخل في كثير من المفاهيم التي لاتتعلق بالرقص سواء بالمعني الاصطلاحي أو الدقيق لهذا المصطلح . وهناك كلمة Ralo وهي مأخوذة عن الكلمة العربية رقص والتي تعني الرقص عامة أو نوعاً خاص من الرقص ولكنها لم تعد تستخدم . وأما الرقصات ذات الطابع الديني المسماة ذكر Zikr و Sama التي تستخدم للتعبير عن مثل هذه الرقصات سنقف عليها في الفصل القادم . ومن ناحية أخري ، فإن لكل حي من المناطق الأخري رقصاته الخاصة به والأسماء الأدبية التي تغطي كل الرقصات الخاصة بكل منطقة علي حدة . فعلي سبيل المثال ترمز كلمة Kalgi في مناطق كثيرة إلي كل أنواع هذه الرقصات و هناك قول مأثور يقول إنه كلما استخدمت آله Calgi هذه فهناك رقصة تسمي Kalgi ، وفي بعض المناطق بالفعل تدل كلمة Kalgamah في اللغة التركية علي معني الحجل أو القفز . وفي بعض المدن الغربية التي تعرف في اللغة التركية باسم Tekirdag ، فكلمة Kurln تستخدم للرقص وفي وسط الأناضول Central Anatolia فإن الفعل Kurlnmak في التركية يعني الرقص . ومن ناحية أخري ، نجد أن كلمة Kzrẓntz من نفس الجذر وتعطي معني حفل مهرجاني تقوم بإعداده العروسة وأصدقاؤها حيث نجد الرقص والغناء . وفي غرب تركيا في مدينة مانيسا

Mannisa نجد كلمة Tuneg تطلق أو تعطي معني لعبة وفي نفس الحي فإن الفعل من الجذر هو Tunkmek وهي تعطي معني الحجل / القفز والوثب . ففي الألبزج Elagzig المدينة التي تقع في تركيا الشرقية فإن كلمة Sikstim تعني الرقص والموسيقي . وفي اسبرتا Isparta المدينة التي تقع غرب الأناضول فإن كلمة Helesek Cekmek تعطي معني الرقص وبالمثل ، ففي مناطق أخري بالأناضول فإن كلمة Hoitmel تعني الرقص أيضاً . ولكن المصطلح الأدبي المستخدم للتعبير عن المجموعات الكبيرة من الرقص كما سنري في الفصل المخصص للرقص الشعبي هي بار Bar في شرقي الأناضول وهالي Halay في المناطق الكبري التي تغطي وسط الاناضول و هورون Horon في الجزء الجنوبي ولاسيما الجزء الذي يقع علي ساحل البحر الأسود وأما عن الجزء الغربي من تركيا فإن كلمتي Bengi و Zeybek تعبران عن الرقص، وكلمة Kars Zlama Sirto في منطقة شيرتين Thracianregion إلي جانب كلمة Teke (وهي الاسم الذي يطلق علي ذكر الماعز) وتعطي معني الرقص في الجزء الجنوبي الغربي للأناضول وغيرها من الكلمات .

ولكي نستطيع تحديد موسيقي الرقص ، فلقد اعتمدنا ما قام به الفلاحون بوضعه من تسميات . وسوف نبدأ بأن هناك مجموعتين كبيرتين للألحان : اللحن الطويل Long Tune وهو في اللغة التركية يسمي Ugun Haua واللحن المتقطع Broken Tune ويطلق عليه في التركية Klrlk howa . فاللحن الطويل Long Tune يتضمن كل هذه الألحان ولكنه لاي تقسيمات خاصة بالفواصل الموسيقية أو النماذج الايقاعية المحددة . وعلي العكس من ذلك فإن الألحان المتقطعة Broken Tunes تعتمد علي التقسيمات المحددة للفواصل الموسيقية Bar divisions والايقاع ، إلي جانب أنه يتضمن الالحان المخصصة للرقص . ويمكن أن نجد ضمن الرقصة عدداً من التقسيمات الفرعية التي تعتمد علي الخطوات البسيطة أو المركبة للشخص إلي جانب الدرجات المختلفة للسرعة ، فعلي سبيل المثال : الرقصات البسيطة التي يطلق عليها في التركية Dug Oyunlar (ويقابلها في

الإنجليزية Plain Straight Dances) ورقصات القفز التي يتمايل فيها الجسم وتسمي Kivrak Oyunler في اللغة التركية إلي جانب الرقصات المتقطعة Broken Daces ، وفي التركية تسمي Sik oyunlar والرقصة التي أشرنا إليها سابقاً تؤدي بحركات سريعة في حين أن رقصات الحجل المسماة Kzvrak تؤدي والراقص أو الراقصة تقوم بالحجل علي قدم واحد و تقفز. وفي كثير من الرقصات الشعبية يحدث تغير في سرعة الحركة والايقاع أثناء العرض . ويمكن أن ينقسم اللحن إلي حركتين ، ثلاثة أو أربع حركات مثل اللحن الاوركستري المؤلف من ثلاث حركات أو أكثر وتسمي Suite ومعظم الرقصات التي تتكون من أربع تقسيمات نجدها ضمن Halays التابعة لمدينة كورم Corum وسيفز Sivas وها هو مثال لـــ Halays of Sivas التي تتكون من ثلاثة أجزاء -

Agirlamas Yan lama or (Siktirma) , Dynatam (Tek-
. (ayal Hoplatma

وإن التغيرات في الإيقاع أو تقسيمات الفواصل وتناسق الأصوات أو اللحن أو أي تغير في طبقة الصوت تؤثر بدورها في حركات وخطوات الرقصة . فهناك بعض أنواع Halay التي تبدأ بخطوات ثم تنتهي بالحجل . ففي رقصة الـــ Horon فبمجردإشارة من عازف الڤيول Viol يبدأ الرقص في المرحلة السريعة وهذا التغير يكون له أسلوب معين يسمي في اللغة التركية Oyunun Asagl Alinma (أي إنهاء الرقصة) (Bring Down The Dance) وهناك بعض رقصات الـــ Halay التي تبدأ وتنتهي بنظام معين دون أي تغير في الرقصة ولاسيما في منطقة Gogiartep حيث يبدءون ببطء ثم يسرعون تدريجياً . ورقصة الهالي Halay التي تظل دون أي تغير تسمي Kaba في اللغة التركية و (هي تقابل في الانجليزية كلمة Rough التي تعني الجمود) وذلك لكي نفرق بينها وبين غيرها من الرقصات . ففي بداية مثل هذه الرقصات تكون هناك وقفة وهي عبارة عن استعداد الراقصين لكي يبدءوا في الانسجام مع الموسيقي ويسمي ذلك

في اللغة التركية (ويقابلها في الإنجليزية Aegeen area Hevayz Almak وضع الموسيقي في الاعتبار ، Takinig in Music) وبعد الانتهاء من لحن المقدمة يكون هناك مشهد للتمشية والاستعداد للرقص حيث يمشي الراقص الهويني . وأما عن الرقصات الحلقية Chain Dances ، فإن مثل هذه التقسيمات لاتتسم بالحركة . وإذا ما نظرنا إلي بعض الرقصات الأخري فسنجد أن مثل هذه التقسيمات الاستهلالية تعطي نوعاً من التحية ، ففي منطقة Meseli في تركيا علي سبيل المثال يمسك الراقصون الملاعق في أيديهم ويلمسون الأرض ثم يقومون بتحية الجمهور عن طريق رفع تلك الملاعق لذقنهم وجبهتهم .

وعلي أية حال ، فكما هو الحال بالنسبة لرقصة ما ، فهناك الكثير من التغيرات التي تطرأ، بمعني ظهور تقسيمات مختلفة ، فالرقصات في بعض المناطق تبدأ بمقطوعات معينة وتبع تسلسل ما. ويؤدي ذلك إلي اللحن الأوركستري المؤلف من ثلاثة أجزاء أو أكثر ، Suite . ففي مثل هذه الرقصات التي تعتمد علي اللحن الأوركستري هذا فإن اختلاف الحركات والتعديلات التي تطرأ يكون ذا أهمية كبري . فإن رقصة Halay التي تمارس في إقليم سيفز Sivas والفواصل الموسيقية التابعة لمنطقة Barsof Ergurm تحتوي علي مثل هذه المجموعات وترتبط الأسماء التي تطلق علي الرقصات بنوعية الموسيقي ومدي ارتباط هذه الموسيقي بآلة موسيقية معينة أو هناك من يقوم بالغناء ويكون ذلك مصاحباً للرقص . فالرقصات التي تعرف باسم Naroy في الشرق قد تكون ذات حركات بطيئة وليست مصحوبة بآلة موسيقية وإنما بالأغاني فقط . وتشتق أسماء مثل هذه الرقصات من لازمة صوتية Onomato Peic refain مثل Nanay و Nay و Nanay التي ترتبط بتقسيمات الأغاني المصاحبة لها . ومثل هذا التداخل النغمي يعرف في التركية باسم Kavustak في إقليم Gagiatep في تركيا . أما في الشرق ، فكلمة Nanay هذه التي تعبر عن رقصة ما شبيهه لها في الرقص تعرف باسم Yalli والتي تمتاز بأنها أكثر سرعة . ففي اقليم Gagiantep ترقص أو تمارس رقصة الهالي

Halay بدون استخدام الطبلة أو المزمار ولكن بمصاحبة آلات موسيقية أخري وفي هذه الحالة تسمي Leylin في التركية . وبعض هذه الرقصات يتم أداؤه بمصاحبة الصفارة و المزمار والدربكة Darbakus (وهي عبارة عن طبلة تلبس ويرجع أصلها إلي الشرق) . وفي بعض المناطق فإن الأغاني المصاحبة للرقصات تتكون من مقطعين شعريين وردود أفعال تتبادل فيما بين الفتيات والأولاد ومثل هذا النوع يطلق عليه في الشرق Hakcsta أو akista.

وقد نجد في بعض مناطق أخري أنه يطلق علي الرقصات الحلقية Chain Dances في اللغة التركية Kol Oyunu وفي بعض المناطق تحتاج هذه الرقصة إلي ستة راقصين علي الأقل أو عشرين راقصًا كحد أقصي . وفي غيرها من المناطق تحتاج هذه الرقصة إلي اثنين فقط ، والأصوات الناتجة عن طقطقة الأصابع أو التصفيق خلال الرقص يتم ملاحظتها ويكون لها اسم ما .

وفي الشرق ، هناك بعض الرقصات المثيرة للاهتمام حيث يضرب الراقصون بكفهم مع غيرهم من الراقصين ومثل هذه الرقصات يمكن أن نجدها في المقاطعة التي تقع جنوب شرق تركيا وسوف نرجع إليها مرة ثانية . ففي بعض المناطق يسمي الصوت الناتج عن طقطقة الأصابع Pitik وضرب الأيدي بعضها ببعض وفي اقليم Gagiantep يسمي Cibk . والتصفيق في بعض الأحيان يوضح الأشياء التي تؤكد عليها الراقصة أو الموسقيي بشدة . فعلي سبيل المثال ، في بعض الرقصات تكون الخطوة مصحوبة بتصفيق شديد أو حاد ويطلق عليها Cepuk Calma وهناك بعض الحالات كما هو الحال في Fidayda of Corum حيث ينتج الصوت عن طريق ضرب الأصابع في الأرض . وفي إقليم Gagiantep تستخدم النساء الأساور التي تصدر صوتاً يشبه آله تسمي Hisir في التركية ومثل هذه الآلة تصدر حفيفاً معيناً أثناء الرقصة . و في رقصات الملاعق فإن طقطقة اللسان تشبه الصوت الذي يصدر عن الملاعق . وفي الرقصات الحلقية Chain Doecoo يكون للراقصين أسماء علي حسب أدوارهم في الرقصة . ففي رقصة Bars التي تؤدي

كالراقصات الحلقية Chain Dances علي سبيل المثال فإن الراقص الذي يقف في الناحية اليمني للحلقة أو السلسلة ويقود الرقصة يطلق عليه في التركية Barbas (ويسمي Bar والراقص الذي بجانبه يسمي Koltulalti (والتي يقابلها في الانجليزية (الأبط (Arm - Pit) ، والراقص الذي يكون علي الجانب الآخر من السلسلة يسمي Poccik . وفي رقصة Horons فإن الراقص الأساسي يسمي Horoncubas أي الرئيس Head باللغة الانجليزية أو Cavus . وفي رقصة Haleys فإن الدور الأساسي يقوم به Basceken .

ولقد تطور الرقص التركي علي مستويين مختلفين وفي خلفيتين ثقافيتين : الخلفية الحضارية الأولي ترجع إلي اسطمبول Istanbul عاصمة الأمبراطورية ومدن أخري كبيرة والقري . فالاناضول نفسها عبارة عن مكان تتداخل فيه الكثير من الأجناس والأديان . وعلي الرغم من العناصر المتجانسة ، فإن الفلاحين الاتراك الذين يمثلون ٨٠٪ من عدد السكان ما زالوا يحتفظون بعاداتهم وتقاليدهم علي مر العصور وهكذا رقصات الفلاحين . وإن المحافظة علي أكثر من آلاف الرقصات الشعبية يرجع إلي القري التي حصلت علي استقلالها بالقوة . فلقد ساعد الانعزال علي الحفاظ علي الرقصات الشعبية التركية وذلك يفسر كيف أن المسافرين لم يعرفوا أي شئ عن الرقص فيما عدا الدراويش الذين كانوا يتجولون في هذه المناطق ، ومن الرقصات التي كانت تخلق نوعاً من البهجة رقص الأولاد والرقص الشرقي Belly - Dances .

ولذا ففي المدن والمناطق الريفية فإن العزلة الجغرافية وتنوع المؤثرات الخاصة بالأجناس المختلفة والعادات الحضارية قد ساعدت علي إنتاج فن شعبي فني . ولكن مع بداية هذا القرن ومع تفكك الأمبراطورية وتداخل الحضارة الغربية التي احتوت تركيا وتقاليدها الفنية فقد أدي ذلك إلي تأثير المناطق الحضرية في تركيا . وعلاوة علي ذلك فإن تفكك أو انهيار نظام القري بسبب تطبيق الصناعة هناك إلي جانب تنمية الطرق والإعلام وإدخال الاذاعة والتلفزة التي أصبحت مصدراً أساسياً للتسلية أدي إلي القضاء علي الرقص تدريجياً . فإن المحافظة علي الرقص يرجع إلي القبائل

التي كانت تنتهك الأديان وتهرطق Heterodck Eribes ولاسيما القبائل الرعوية التي كانت ترعي حشوداً كبيرة ولقد شردوا إلي آسيا الصغري Asia Minor في العصور الوسطي وهم من جانب الجنس أو اللغة أتراك ولقد تمكنوا من الحفاظ علي حضاراتهم . وهناك بعض القبائل التي مازالت شبه بدويه وذلك يعني أن لهم مزارع ومراع خاصة بهم في الصيف وأماكن خاصة في الشتاء . (شكل (١١٣)) .

وإن دراسة الحضارة التركية يعد ذا أهمية كبري في فهم الأصل الذي يرجع إليه الرقص التركي ، حيث نجد ضمن الرقصات الكثير من آثار وسط آسيا . فإن العلاقة فيما بين الأدب الحضري الشعبي معقدة جداً ، فهما ليسا بالنقيضين . فهاتان الحضارتان متواجدتان ولقد استعارتا وأقرضتا كثيراً ، وسوف ننوه في الفصول القادمة عن أوجه التشابه بين الحضارتين ولهذا نبدأ بالحديث عما يتعلق بالرقص في الحضارتين.

ولقد كان للبلاط الملكي التركي تأثير كبير أيام الدولة العثمانية . والدليل علي ذلك أن أي تغير – ولو طفيف – يؤثر علي العامة بشكل أو بآخر . مثال مولد أمير جديد، الاحتفال بختان الأمير ، أو زواج في البلاط الملكي ، أو ارتقاء حاكم جديد للحكم أو تقلد أحد الفرسان لسيف السلطان ؛ فكل هذه الاحتفالات يؤدي إلي نوع من المهرجانات الشعبية . ولابد ألاننسي أيضاً الاحتفالات الشعبية التي تقام للاحتفال بالكثير من الأحداث مثل انتصار المحارب ، أو سفر الجيش للقيام بفتوحات جديدة وعودتهم من الفتوحات أو وصول سفير لدولة أخري أو أي زوار وهناك الاحتفال المسمي Surre Alay وهو الاحتفال بإرسال هدايا السلطان إلي مكة . ومثل هذه المهرجانات تكون علي نطاق واسع وفي مواكب مشهوذة تصور حروباً ليست حقيقية فيما بين المسلمين والمسيحين وبعض الألعاب المائية ، والمسرحيات الكثيرة ، وعروض السيرك والألعاب النارية وسباقات الخيول إلي جانب الرقص والموسيقي . فمثل هذه المهرجانات كانت تقام في مضمار السباق الذي ما زال يحمل نفس الاسم At Reydani .

أما عن المهرجانات في دولة بيزنطة Byzantine فإنها كانت تقام في نفس المكان . خلال هذه المهرجانات وإلي جانب الرقص العادي والمسرحيات والموسيقي تقوم النقابات المختلفة و المؤسسات التجارية بعرض أساليبها التجارية في أسلوب يتماشي مع المهرجانات وقد يقومون ببعض الرقصات والمسرحيات . وعلي الرغم من اختلاف الأديان إلا أن لكل منهم رقصاته الخاصة وهذا يوضح الاتجاه الدنيوي كنقيض للاتجاه الروحي المتقشف ولاسيما إذا وضعنا مثل هذه الاحتفالات جانب التي تقام من أجل الاحتفالات بمناسبات معينة أو أعياد منتظمة كالأعياد الدينية ، وتخليد الذكري والأعياد الوطنية التي تتضمن بعض الرقصات في احتفالاتها . وأثناء حديثنا عن الاحتفالات في البلاط الملكي يجب علينا ألا ننسي الاحتفالات الرائعة التي يقيمها السلاطين أو رجال الدولة المرموقين وذلك تكريماً لأحد الضيوف المهمين ومثل هذه المناسبة لاتقتصر في احتفالاتها علي البلاط الملكي فقط . وتشير المطبوعات التي وجدت في اسطمبول القديمة أن القرن الذهبي Golden Horn وساحل البسفور Bosphowr كانت من أشهر مناطق الرقص (وهذا يتضح من شكل رقم ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠) .

ويصاحب الرقص الكثير من الاحتفالات ولاسيما حفلات التخرج الخاصة بالجامعات والنقابات وتسمي مثل هذه الاحتفالات Medrese في اللغة التركية ولاسيما الحفلات التي تعقد في النقابات حيث إن اتحاد التجاريين يتبع مثل هذا التقليد في تركيا . و لقد تحدث ابن بطوطة Ibn Batuta عن الرقص الخاص بمثل هذه المؤسسات مثل رقصة Ahi التي كانت تقام في ثلاث مناسبات في القرن الرابع عشر ، حيث يخرج عن كل اتحاد للتجار مهرجانات أو مسرحيات قصيرة بها رقصات تمثل التجارة التي يشتهر بها كل اتحاد وكانوا أيضاً يقدمون الاحتفالات الخاصة بهم التي تقام في مناسبات الترفية . وكل واحد من أعضاء هذه النقابات له مكان للعمل وكل نقابة لها قديس شفيع ولقب يعطي كالذي يمنح لأي رئيس نقابة تجارية أخري ولقد ظلت مثل هذه التقاليد مدة خمسين عاماً في مدينة Cankirl التي تقع وسط الأناضول حيث تقام الكثير من الاحتفالات الخاصة بالنقابات التجارية حيث يقوم

رجلا بحمل مرجل كبير خاص بالنقابات التجارية Trade Guilds ويسمي Hayrat Kazans (أي المرجل الاقتصادي Beneficence Cauldron وفي هذا العرض يحملون هذا المرجل وهو معلق بقائم يتم تثبيته فوق الأكتاف ويقوم بعض الأولاد بالرقص داخل المرجل ، وهناك رقصة من عروض اتحاد التجاريين ما زالت تمارس وهي Tuluk Oyunu كما هي معروفة في اللغة التركية وهي تمارس في مدينة (Bor / Nigde) في وسط الأناضول بواسطة النقابة التجارية للدباغين .

وفي هذه الرقصة يوجد منافسون يطلق عليهم اسم Tulukeu في اللغة التركية وهم يرتدون سراويل ويمسكون أكياساً مملوءة بالهواء وتلك الأكياس مصنوعة من جلد الماعز . ويقاتلون عن طريق ضرب بعضهم البعض بتلك الأكياس وذلك يحدث دوياً كبيراً . وأثناء قتالهم ، فالرجال الذين يطلق عليهم اسم Keciler في اللغة التركية (ويقابلها في اللغة الانجليزية الرجل الماعز Goat - Men) بوجوههم السوداء وهم يرتدون جلود الماعز وأجراس الخراف المعلقة في ملابسهم والقبعات المصنوعة من الجلد وفي بعض الأحيان يرتدون الأقنعة ويمسكون أبراً ويدخلون في الرقصة حيث يقومون بفرقعة الأكياس . ويرقصون ويقفزون ويحيطون بالمتنافسين ، وهذا كله يشبه الطقوس الخاصة بديونيوس Dionysian .

والرقص الشعبي يستخدم في كثير من المناسبات ، فبعض هذه الرقصات كانت تستخدم في العصور الوسطي تعبيراً عن بعض الطقوس الخاصة بالخصب والنماء . ففي القري أي مناسبة للفرحة أو التهنئة تستحق الاحتفال وتقام الرقصات . فالإنسان منذ ولادته حتي مماته يجد المناسبات الكثيرة التي يحتفل بها مثل الميلاد والبلوغ والختان والزواج والعودة من الخدمة العسكرية والخروج من السجن ، ويمكن أن نضيف لتلك المناسبات الوطنية والدينية والأسواق والمهرجانات الخاصة بتغير الفصول والاحتفالات والأعياد . وهناك الاحتفالات الخاصة بالعطلات الرسمية Public Holidays التي تسمي في التركية Byrams وهي تطلق علي العيد الكبير وهذه الاحتفالات يطلق عليها Genanor Genceli وفي مثل هذه المناسبات تدعو

الاحياء بعضها البعض ويعرف ذلك باسم Golanga or Kolonga . وإذا وصل أحد الغرباء إلي هذه المنطقة فإن أول من يلمحه يدعوه للتسلية والمرح معهم . لذا فإن كل منطقة لها تجمعاتها سواء في الداخل أو خارج المنزل . تختلف الأسماء وعادات الحفلات التي تعقد في مناسبات عديدة من مكان إلي مكان وبصورة عامة ، فإن النساء والرجال يجتمعون ولكن يكون هناك مكان مخصص للرجال و آخر للسيدات في المنازل حيث تقام الحفلات . فالحفلات التي تقام بين النساء تسمي Firittim في التركية في بعض المناطق ويجتمع الشباب . ولاسيما في الأناضول – حيث يعشون حياة متقشفة في بيت واحد منهم مرة في الأسبوع أو الشهر . والشباب الذين يشتركون في هذه المناسبة يطلق عليهم في اللغة التركية Yaran ويختارون من بين أنفسهم رئيساً – ويطلق عليه في اللغة التركية Buyuk Basaga ومساعده يطلق عليه في اللغة التركية أيضاً Kucuk Basaga . وفي هاتاي Hatay في شمال شرق تركيا يطلق علي الرئيس اسم Day 2 ومن يقوم بتقديم القهوة في هذا المجتمع الشبابي يطلق عليه في التركية اسم Yamak ، ومثل هذه المجموعات يكون لها أنظمة صارمة معينة ، وهناك عدد من التقاليد التي يجب اتباعها : ومن أمثلة ذلك : تقديم الطعام والشراب وإثارة المناقشات العامة إلي جانب ممارسة ألعاب كثيرة وتقام الرقصات ولهذه الحفلات أسماء عديدة في اللغة التركية وهي كالأتي : –

Sohbet , Sohbet Yeme , Sohbet Barmast , Comat , Gezek , Szra Gezme , Cem , Muhabbet , Cunbus , Oturah , Onk , Afrana , Dem , Kindim , Kzlz , Henk ... إلخ

وقبل أن يفترق الشباب يحددون المكان الذي سوف يتقابلون فيه المرة القادمة ويطلق علي هذا القرار اسم Ocak verme .ومن ناحية أخري ، فإن في إجتماع الجيران هذا يحضر كل من الأعضاء طعاماً معه من أجل العشاء أو الاحتفال معاً ويطلق عليها في اللغة التركية : Halfene , Cihan Guttu , Das Des , Orfene ومثل هذه الحفلات يمكن أن تقام في الأماكن العامة إلي جانب المنازل .

وعلي سبيل المثال ، فقد تم تأجير بعض الحمامات في مدينة برسا Bursa وذلك لترتيب بعض الاحتفالات التي بها الرقصات مثل Sekme ، التي تسمي في اللغة التركية Halvet . ففي مدينة Kutayha ، تقام رقصة تسمي Des Donme في حفلات الزواج إلي جانب رقصات أخري أثناء الاحتفال المعروف باسم Donme Hamam الذي يقام في حمام عام (Hamam) . ومن ضمن الاحتفالات التي تقام في الهواء الطلق احتفالات لاستقبال الربيع ويطلق عليها في التركية Hidisellgz وغيرها في الاحتفالات التي تحتاج إلي اهتمام خاص . ، ومثل هذه الاحتفالات يطلق عليها في اللغة التركية ما يلي , Gezek , Gezelek Gezenek Orsahra Etmek ويستخدم الاسم الأخير في إقليم Gaziantep لكي يعبر عن مثل هذه الاحتفالات . وقد تقام الرقصات في الرحلات ، ومثل هذه الرحلات تعطي رونقاً خاصاً وتنوعاً علي حسب فصول السنة ويكون لها أسماء مختلفة في اللغة التركية مثل :

Cigeleme , Gitme , Baca Pilav 2 , Kuzu gunu , Ucustma bayram 2 , Cagirl bayram , Seysan , uzun banam , Koyun Yatsrma , Mantifar , Gezek alemi , Cigdem Pilav2 , Bahar Cigor , Otgucu ...إلخ

وتتيح حفلات الزفاف فرصة للتجمع والمرح بسبب سلسلة الحفلات التي تقام في بيت كل من العريس والعروسة بحيث يجتمع الرجال والنساء ولكن في أماكن مختلفة . والاحتفالات التي تتم قبل الزواج تسمي Zamah وهذا الاسم أيضاً يشير إلي الرقصات التي تقام أثناء الاحتفال . وفي مناطق أخري ، يطلق هذا الاسم علي الحفلة التي يقيمها العريس لأصدقائه قبل الزفاف ويطلق علي الرقصات التي تصاحب نقل الجهاز إلي شقة العريس والعروسة إلي جانب عرض الجهاز في اللغة التركية : Seysens Gunu . وهناك رقصات تقام في اليوم الذي تصل فيه العروسة؛ وتسمي Segmen ﴿ Samen , Selmen , Seymen ﴾ ، وهذا الاسم يطلق

أيضاً علي الشباب الذين يشتركون في حفل الزفاف والموكب وفي مثل هذه المناسبات تقام الكثير من الولائم و المهرجانات ولاسيما في ليلة الزفاف إلي جانب الأيام التي تسبق حفل الزفاف والتي تليها . ومثل هذه الولائم تقام بواسطة أهل العريس وأهل العروسة لبعضهم البعض ثم يقومون بتجهيز الدعوات للفرح و ترتيب كل التفاصيل الخاصة بحفلات الزفاف وتستمر حتي بعد الزفاف ، ويطلق علي هذه التجمعات في اللغة التركية مايلي :

Bas Yemegi , Bayrak Yemegi , Kina Yemegi , Kirsnti , Ceyiz , Danisk Yemegi , evitlikhatm Yemegi , Kisi Yemegi Yemegi , Nikah Yemegi , Ortaca , Saci Yemegi , Tas as2s2...إلخ

وتعتبر النقطة الأساسية الخاصة بالموضوع الذي نتحدث عنه هي التجمعات الخاصة بليلة الحنا وتسمي في التركية Kinagecesi وهناك اعتقاد بأن كلمة Kina (التي تعني حنا Henna) يكون لها أثر السحر بحيث إنها تحفظ الزواج والحياة الزوجية من عيون الحاسدين . ومما يلاحظ أيضاً أنه في هذه الليلة تقام الرقصات التي تحمل فيها الراقصات الشموع علي الأطباق أثناء الرقصة . وخير مثال علي هذه الرقصات رقصة Cayda C2ra التي تقام في مدينة اليزج Elazig (وانظر الشكل رقم ١٤٣ ، ١٤٤) . ومثل هذه التقاليد ليست مشهورة في تركيا فقط ولكن في كثير من الدول الأسلامية وخير مثال علي ذلك الرقصة التي تقام في المالايو Malaya ويطلق عليها في التركية Menari Hina و أخري تسمي Tari Piring من أندونسيا Indonesia و يستخدمن الشموع أيضاً . ولهذا التقليد أشكال مختلفة في المناطق المختلفة في مدينة الأناضول ، فسنجد علي سبيل المثال ، في أرابكير Arapkir أن المرأة الوحيدة التي يسمح لها بالرقص بالشمعدان هي المرأة التي سبق لها الزواج مرة واحدة وهي سعيدة . وعلي أية حال ، فإن هناك اعتقاداً أيضاً كما هو الحال في ليلة الحنا أن السيف يحمي العروسين من

العيون الحاسدة . ورقصة السيف هذه تقام أمام موكب العرس وهذا دليل علي إيمانهم بإن السيف يحميهم . وفي الرقصات التي تقام سواء في ليلة الحنا أو بعدها لايجوز الاختلاط بين الرجال والنساء . وأما في بوردم Bordum فالحفلة التي تقام ليلة الحنا التي تعرف في التركية باسم Kina Gecesi يطلق عليها Temel Devaun ويلاحظ فيها أن العروسة لاترقص ، كما أن الراقصة يجب أن تكون فتاة أي لم يسبق لها الزواج حيث تقوم الأمهات في مثل هذه الحفلات باختيار زوجات لابنائهن ويطلق علي هذا في التركية Kizbakmah . وبعد الزواج تقام الحفلات من أجل تنمية العلاقات الوطيدة ما بين أهل العروسة والعريس ويطلق علي الحفلات التي تقام من أجل تعود كل من الأسرتين علي التزاور فيما بينهم Yoe Pahlama في مدينة اسكزِيهير Eskisehir .

ولقد ذكرت سابقاً أن مثل هذه التجمعات من أثار تلك الاحتفالات السحرية . وسوف نتناول بالحديث الآن بعض الأمثلة : ففي العديد من الأماكن نجد تقليداً غريباً ألا وهو إعطاء من يري ظهور أول سنة للطفل هدية . وتقام الاحتفالات التي تتخللها الرقصات في مثل هذه المناسبة والتي تسمي في اللغة التركية باسم dis Hedgi وبالمثل ففي بعض المناطق تقام الحفلات عندما تكبر الفتاة عن السن التي تلعب فيه بالعرائس : ويحتفل بهذه المناسبة حيث تجعل الفتاة العروسة ترتدي أبهي ثيابها وتتعامل معها كعروسة حقيقية ، وتبدأ الموسيقي في العزف حيث تنشد الأغاني وتقام الرقصات ويطلق علي مثل هذا الاحتفال في اللغة التركية اسم Kucce Dugunu . وهناك تقليد آخر ينبع في منطقة بردر Buradur ألا وهو رش حبات المياه علي ذراع ويد العروسة وتقوم العروسة برش مثل هذه الحبات علي الراقصة ويعد هذا التقليد أحد الطقوس التي تعبر عن الخصب والنماء . وتقام بعض رقصات السحر بسبب الرغبة في تغير الظواهر الطبيعية فعلي سبيل المثال : الرغبة في سقوط المطر ومثل هذه الرقصة تسمي في بعض المناطق في اللغة التركية : Bodi Bodi , Bodi أو " Boston Comce Gelin ، ويتضمن مثل هذا الاحتفال أن يمشي رجل عار في الشارع حيث ترش عليه المياه من المنازل . ولاتتبع مثل هذه التقاليد كثيراً في

تركيا Turkey ، ولكن يقام هذا في يوجسلقيا Jugoslavia وتسمي رقصة المظر هناك Doedole وفي رومــانيـــا Rumonia يطلق علي هـذه الرقـــصـــة Pirpirwma ، ومن خلال ذلك يمكن القول بأن مثل هذه الرقصات لم تعد موجودة في تركيا . وهناك نوع أخر من الطقوس الخاصة بالسحر وترتبط برقص البالية وتقام مثل هذه الرقصة بسبب رغبتهم في ظهور الشمس وتعرف هذه الرقصة باسم Kuc Kucuro علي شاطئ البحر الأسود . وفي هذه الرقصة يحمل الأولاد الصغار البطاريات و يمرون علي المنازل وينشدون ويرقصون ويأخذون الطعام من المنازل ويسلطون أضواء بطاريتهم علي أصحاب هذه المنازل ، وذلك يعتبر أويعطي شعوراً بظهور الشمس . ويمكن أن نري أن هناك الكثير من الطقوس المرتبطة بالسحر ولاسيما بالخصب ويطلق عليها في اللغة التركية :

Can Sallama , Koc Kat2m2 , Kurt do Last2rma, ...وغـيـرها ومثل هذه الرقصات تقام لأغراض مختلفة .

وسنتناول بالحديث الآن الرقصة التي تعرف باسم Kurt do Last2rma (والتي يقابلها في اللغة الإنجليزية رقصة حمل جثة الذئب Carrying about The Wolf) فمثل هذه الرقصة تحتاج إلي جثة الذئب المغطي بالقش حيث يضاف إلي الجثة ذقن بيضاء مصنوعة من الصوف الخام و تنقل من منزل إلي منزل وتجمع الأموال إلي جانب قول هذه التعويذة :-

إن الشر الذي قمت به لم ينفعك بشيء .

وحتي الكلاب لاترغب فيك الآن .

وتلقي الجثة علي الأرض ويبدأ الرجال في ضربه بعصا و يرقصون حول الجثة .

ويحكم التجمعات التي تقام في المنازل عدد من التقاليد؛ ونظم صارمة : ففي

الكثير من المناطق لايرقص الضيوف تلقائياً ، وفي بعض المناطق فإن المرأة التي يطلب منها الرقص يطلق عليها في التركية اسم Gezici Kadin ، وفي مناطق أخري تسمي Kald2rc2 وفي Samah of Alevis يطلق عليها اسم Degnekci Gozeu وفي بعض المناطق يقوم المستخدمون أو رب المنزل بتلك المهام في حفلات الزفاف .

وفي مثل هذه التجمعات لابد من الالمام بمعلومات عن الرقصات ، فإذا تحدث البعض أثناء الرقصة يعد ذلك من الأشياء المخزية . وأثناء قيام Efe برقصة منفردة لايجب علي أي راقص ثان أن يتقدم للرقص ، فمثل هذا التصرف يعد ضد قواعد التشريفات حيث إن المؤدي في الرقص المنفرد يكون له الحق في اختيار من يخلفه أو يشاركه في الرقص وفي بعض المناطق فإذا طالت الرقصة أو تكررت يؤخذ علي الراقص ذلك . وفي المناطق الأخري التي تمارس فيها الرقصات المختلطة (التي يجمع فيها بين الذكر والأنثي) لابد وأن تكون هناك علاقة قرابة بين الأثنين ، وفي مناطق أخري يكفي أن يعرف أنهم جيران ، وبالمثل فإنه في الرقصات المختلفة المعروفة باسم Zamah or Samah يطلب من الذكر والأنثي عدم الاقتراب من بعضهما البعض. وفي مثل هذه التجمعات التي يشارك فيها الرجال والنساء لايصح حدوث أي نوع من المغازلة أو التقرب للنساء حيث يعد ذلك نوعاً من التعدي . وفي مثل هذه التجمعات إذا ما طلبت والدة شاب صغير مقبل علي الزواج من إحدي الفتيات أن ترقص فذلك يعني أنها تطلبها للزواج من ابنها . وإذا وجد الرئيس الذي يطلق عليه في اللغة التركية Bas Ceken في الرقصة الحلقية Chain Dancas راقصاً أفضل منه فإن المتوقع أن يترك مكانه له .

ففي عروض الرقص المشهود الذي يؤديها الراقصون المحترفون يطلق عليهم اسم Kocek في اللغة التركية وهم الذين يقلدون النساء في سلوكهن وملابسهن وحتي ذلك لايقبل من جانب الراقصات حيث يحتقر الناس ذلك ويعتبر شيئاً يستحق الازدراء. وعلي العكس من ذلك فإن الرقصات التي يقوم بها الفلاحون غير

المحترفين من أجل التسلية والتي تؤدي بنشوه وكبرياء يعتز بها الفلاحون وينظرون لها بعين الاحترام ، إذا ما كان من يقوم بالرقص من الرجال الذين يقومون بأدوار الأبطال في الأساطير وهم في الأصل رجال .

ولكل منطقة بالفعل المصطلح الخاص بها الذي تمجد به الشخصية البطولية من ضمن الراقصين / نجد ساحل إيجة Aegean Coast ويطلق عليه Efe و Zeyek في هذه المنطقة ، أما علي ساحل البحر الأسود فيطلق عليه Usak (أي الشاب الصغير Fad) ، وفي منطقة Kara يطلق عليه Kocak وفي مدينة Erzuwm يطلق عليه dadas . وأخيراً فاللقب المستخدم في وسط الأناضول هو Seymen وكل هذه المصطلحات لها نفس الواقع التمجيدي .

وبالنظر إلي شخصية تركيا المعقدة فسنجد أن تسمية الرقص التركي هذه Turkish Dancing تسميه مغلوطة . وبالتالي ، فإن تقسيمات الرقص التركي تبدو محيرة ولانستطيع القول بأن الرقص التركي هو الرقص القومي لهذه المنطقة ، حيث إنه ليس هناك رقصة قومية واحدة ، فليس هناك رقصة واحدة تطغي علي المدينة بأكملها ، ويجب أن نتذكر أن كل منطقة أو حتي أن لكل قرية الرقص الخاص بها . ولذا فإن أي موافقة علي وسيلة لتصنيف الرقص التركي تشوه الرقصات في تركيا ويجبرها أن تدخل تحت تقسيمات وتصنيفات اعتباطيه . ويمكن التعرف علي الرقص التركي من خلال دراسته أو الرجوع إلي الأصول الحضارية ، أو من خلال الترتيب الزمني إلي جانب الوظائف المورثة . و من خلال هذا الكتاب تعرضنا لكل هذه الجوانب ولكننا ركزنا علي النقطة الأخيرة ، ويمكن استعراض فصول الكتاب كالأتي :-

الرقصات الوجدانية المقدسة :

The Ecstatic and Sacred Dances

ويتناول هذا الجزء الحديث عن الرقصات الخاصة بطبقات الدراويش الصوفيين التي لها أهمية شبه دينية ، وهناك رقصات شبيهة بذلك ألا وهي رقصات القبائل التي

تنتهك الدين وتهرطق Heterodox ؛ وقرية Alevis Village حيث تجمع رقصاتهم فيما بين العبادة والتعبير عن المناسبات الاجتماعية .

الرقص كمشهد : " Doncing as a Spectacle "

وهذا النوع من عروض الرقص تقام بقصد تسلية المشاهدين وتتضمن رقصات المحترفين من الأولاد والبنات والراقصين الكبار والمبهرجين إلي جانب الرقصات التي تعرض أثناء العروض المسرحية .

الرقص من أجل الراقص :

" Dancing For The Sake of The Dancer"

وهذا النوع من الرقص يكون من أجل إسعاد الراقص نفسه وليس من أجل إثارة اعجاب الجمهور مثل الرقصات الشعبية علي اختلاف أنواعها والاجتماعية ، ولاسيما الرقصات ذات الأصل المجهول حيث فقد في التراث الوثني والذي كان له أثر سعري وديني. وكما ذكرنا قبل ذلك فإن معظم الرقص التركي الشعبي ينتمي إلي المناطق المختلفة وليس إلي الاتجاهات المختلفة في تركيا .

وأخيراً سنجد فصلاً صغيراً بعنوان :

فن البالية الكلاسيكي الوافد :

" ANew Comer Classical Ballet "

ويعطي هذا الفصل نبذة صغيرة عن فرق الباليه الكلاسيكية التركية .

الجزء الثاني
الرقص الوجداني المقدس

ترجمة : الحسين علي يحيي

الجزء الثاني

الرقص الوجداني المقدس

إن وقار الاسلام وحزمه حاولا كثيراً إحباط الموسيقي والرقص وشنا حرباً ضارية ضدهما ومع ذلك لم يفلح هذا في دحض الرقص فقد عادت الحياة للرقص الشعبي التقليدي الدنيوي . وجاءت الفكرة الصوفية عن استخدام كل من الرقص والموسيقي كجزء من الابتهال لتحظي بالتقبل ومن هذه الفكرة نبعت أوامر درويشية اعتكافية متنوعة سميت تركات والدراويش هم أتباع الطريقة الصوفية وقد انتشر عدد كبير من جماعاتهم الأساسية والفرعية في الامبراطورية العثمانية ولكننا لا نملك المساحة كي نعطي حتي قائمة بأسماء هذه الجماعات ، كما أننا مضطرون كذلك إلي تجاوز تاريخهم الاجتماعي وبعض الخصائص الأخري فهو موضوع ضخم لا نستطيع تحريه . ويطلق الدراويش علي المكان الذي يتعبدون فيه اسم تكية ويطلقون علي المنضم اليهم حديثاً اسم المريد ويطلقون علي رئيسهم إسم شيخ وبيروبابا (شكل ٣٤) .

وفي التكية نجد ضروباً عديدة من التأمل والرياضة الروحية والتركيز والصلاة والصيام . ومن بين الفرق الصوفية العديدة نذكر فرقة روفاي Rufai والنقشبندي Naksibendi وميفلفي Mevlevi وميلامي Melami وسعدي Saadi وكاديري Kadiri وبكتاشي Bektasi وهي من الفرق الصوفية المعروفة ولاتستخدم كل هذه الفرق الرقص في طقوسها . ومن الرقصات المعروفة عند بعض هذه الفرق الدور حيث يدور الراقصون في دائرة حاملاً بعضهم بعضاً وتلك الفرق التي ترقص الدور هي كاديري و روفاي وهلفاتي وبايرامي وجلشيني ويوشاكي وفي فرق أخري مثل فرقة النقشبندي يظل الراقصون جالسين في دائرة ويقومون بحركات متزامنة . وبعض الادوار تعتمد علي التأمل وبعضها مثل أوامر فرق همزاني وميلامي سرية ولا يجوز تأويلها أمام أحد غير أعضاء الفرقة .

وهناك في اللغتين العربية والتركية دراسات متعمقة عن شرعية أو عدم شرعية استخدام الرقص والموسيقي في طقوس هذه الفرق [١] وبالرغم من أن المسلمين المحافظين يعتبرون الرقص خارجاً تماماً فإن الصوفيين الذين يبحثون عن الاتصال المباشر مع الله قد نظروا للرقص بصورة أكثر تسامحاً واستشهدوا بمناسبات كان فيها الرقص مباحاً ويورد الغزالي وهو من بين مشاهير الصوفية وهو عالم ديني ومدافع متميز يورد في كتابه إحياء علوم الدين [٢] الشروط التي يكون بها الرقص مباحاً فقد أجاد في شرحه كيف أن الألحان التي تثير السعادة والفرحة والوجد وإظهارها من خلال الشعر والموسيقي والرقص تستحق المدح . لقد أكد أن هناك تشريعات معينة وردت بالقرآن فيما يخص الرقص وأوضح أن الوقت والمكان والاستخدام الاجتماعي وقدرة الشخص والظروف لابد من أخذها في الاعتبار عند الرقص وتحدث الغزالي كذلك عن منع الرقص والغناء والارتياب في الرقص العباسي وإباحة الرسول الاستماع للموسيقي والغناء في الاحتفالات . وتحدث الغزالي أيضاً عما يمنح الرقص شرعيته نذكر رواية أباح فيها الرسول الرقص وأخريين حيث لم يجد الرسول في الرقص مكروهاً وقد ذكر كل هذا ثم علق بأن الرسول يري أن الرقص لايناسب أبداً (في جميع الأحوال) .

وقد تطرق الغزالي أيضاً إلي اتجاه الراقص الفكري نحو الرقص وأوضح أن الانجذاب الروحي الصادق هو وحده الذي يجعل حركات الراقص رشيقة وسريعة .

وبالمثل علق أحد الدراسين علي قصائد ابن الفريد فقال لقد نظر الكثير من الصوفية للرقص الوجداني بعدم استحسان وأصبح من سيماء الرقص الشهيرة قولهم الرقص النفعي وقد برر ابن الفريد الرقص علي اساس أنه تنفيس لحمي النفس وأن حركاته العنيفة تهدي الذكريات المهيجة التي توقظها الموسيقي وتدفع الروح للسكينة[٣] وقد عارضه في ذلك الكتاب الصوفيون الأوائل أمثال سراج وقوشيري وهو يري فيذكر ويري لابد أن تعرف أن الرقص ليس له أساس في الشريعة الاسلامية أو الصوفية لأن كل الرجال العقلاء يرون أنه انحراف إذا جاء عن شوق ولغو إذا جاء عن مرح . ولم يستحسن أحد من الشيوخ الرقص ولم يتجاوز أحد منهم الحدود في تلك

المسألة . وكل الاستشهادات التي أوردها أهل الهش في استحسان الرقص لا قيمة لها. غير أن الحركات الوجدانية وممارسات أهل الوجد تشبه الرقص فجاء بعض المقلدين العابثين وانغمسوا فيه وجعلوه ديناً . لقد قابلت بعض العوام تصوفوا علي اعتقاد منهم أن الصوفية (رقص) لا أقل ولا أكثر وهناك للسبب نفسه من استهجنها تماماً . وخلاصة القول أن كل أنواع الرقص سيئ وفقا للشرع والعقل أياً كان ممارسه وأن الصفوة تتعالي علي ممارسته ولكن حين يخفق القلب بالبهجة ويتبدل الانجذاب الروحي وتختفي الصيغ التقليدية فإن الحركة لا تكون رقصاً ولا تكون انغماسا جسدياً ولكن تكون تصفية للروح ومن يسمي الحركة هنا رقص يكون خاطئا تماماً . إنها حالة لا يمكن وصفها بالكلمات : بدون التجريب لا توجد معرفة[٤]

ويبرز في معارضة تلك المسألة القاضي السوري ابن تيمية علي وجه الخصوص فقد أصدر فتاوي [٥] عديدة توضح استهجانه للكثير من الصوفيين وممارستهم ومحاولتهم الوصول إلي لحظات الانجذاب الروحي من خلال الموسيقي والرقص والممارسات الأخري وكلها ضد الشرع .[٦]

لقد رفض العلماء المسلمون رقص هذه الجماعات احياناً علي أساس أنه ذنب وأحياناً علي أساس أنه مكروه وأحياناً كان العلماء يحظرون الرقص علي أسس سياسية وقد قام الباحث التركي كاتب سلبي (١٦٠٩-٥٧) بتفصيل كل هذا، يقول هذا الباحث لقد صنف العلماء المسلمون هذه التموجات تحت الرقص وجرموها ورموا من يبيحها بالكفر . وذكرت الصوفية أن تعريف الرقص لا ينطبق علي هذه الحركات وقالت بأن الحركة الدائرية شكل من أشكال الحركة يختلف عن الرقص ولا يضر بالبشر وإباحتها لا يضر بالصالح العام ، وقد أورد الصوفيون كدليل علي ذلك الرقص الاثيوبي وتطوحات علي وقالوا إن الرجل الذي يلتزم جانباً واحداً في مناقشة عقائدية لا يصح أن يرمي بالكفر . إن السبب الرئيسي لرفض العلماء المسلمين للرقص هو حماية الدولة فقد عانت الدول السابقة الكثير من الصوفية : وانظر بالتحديد لظهور الصفوانية في فارس . ولهذا كان هناك تجهم وقسوة من قبل الدولة مع ظهور النتائج الجيدة وكان

من نتيجة تجهم الدولة وقسوتها أن ضعفت الحماسة الروحية التي كانت تزيد عدد الدارسين وتجذب التابعين: [٧] .

وكما أكدنا في المقدمة كان التأثير الشاماني من وسط آسيا أقوي التأثيرات التي جاءت من الشرق علي الرقص التركي وقد ظهر هذا التأثير علي الجماعات الدينية وعلي الرقص الاجتماعي الديني في ظاهرة ويصدق هذا علي وجه الخصوص في حالتي جماعات باكستان وكالندار وهذه الجماعة الأخيرة غير دينية تتألف من دراويش جوالة يميلون إلي الهرطقة الريفية . وفي هذا السياق يظهر بوضوح التمييز الذي أبناه في المقدمة بين الريف رالحضر فعلي الرغم من أن الجماعة الباكستانية كانت في معظمها حضرية إلا أنها أثرت تأثيراً كبيراً علي القبائل اليدوية الهرطقية ورقصها . إن بعض جماعات الدراويش تمتد بجذورها إلي وسط آسيا مثل جماعات النقشبندي وهلوتي. ويصف أحد المستشرقين المشهورين ويدعي أرمينياس فامبري والذي سافر كثيراً إلي وسط آسيا وتركيا وكان مهتماً بعلاقة العثمانيين بوسط آسيا: يصف رقص الدراويش الذي شاهده في سمرقند فيقول : لقد اتيحت لي الفرصة في سمرقند أن أري ما يفعله الدراويش حين يصلون بذكرهم للانجذاب الروحي . في وهبه بالقرب من ضريح المخدون عزام تجمعت إحدي هذه الفرق حول شيخها وبدأت هذه الفرقة بتكرار الصيغة بنغمة عادية وفي وقت متساو في الغالب ثم راح الشيخ في فكر عميق وكانت العيون والآذان مركزة عليه وأصبحت كل حركاته وأنفاسه محسوسة ثم يشجع تابعيه علي الهتاف بصوت أعلي وأشد وفي النهاية يبدو كأنه استيقظ من أحلامه وبمجرد أن يرفع رأسه يقفز كل الدراويش من أماكنهم كأنهم كائنات ممسوسة . تنفض الدائرة ويبدأ الاعضاء في الرقص بحركات متموجة ولكن الشيخ لا يقف حتي يزيد هياج الراقصين لدرجة أن خوفاً قد انتابني وأنا أقلد حركاتهم الغريبة . لقد كانوا يطيرون وهم يرقصون في الشمال واليمين وأبعد من ذلك بعضهم كان يترك الأرض الناعمة ويقف علي الأحجار المدببة ويستمر في الرقص حتي ينزف الدم من قدمه ويستمرون في هياجهم هذا حتي يسقط معظمهم علي الأرض في إغماء. [٨] قام فامبري أيضاً بوصف رقص دراويش النقشبندي حين يمثلون أعمال الرسول البطولية والمحاربين المشهورين في أحد المساجد وقام بالتعليق عليها . [٩]

وحين نتحدث عن العلاقة بين الرقص الشاماني والدراويش فإنه من المثير أن نذكر ملاحظة جرنارد أن الرقص المتموج الذي يؤيده المتسولون بالقرب من تيبت يشبه رقص الدراويش مع وجود اختلاف واحد هو إرتداء التيبتين لأقنعة علي وجوههم . لقد كان الشبه كبيراً حتي إن خادمي جرنارد المسلمين قد انفعلوا بهذا الرقص وبدأوا يجارون الايقاع بالتصفيق والهتاف يا الله ! إن شاء الله ![١٠] وقد وصف أجنبي دراويش جماعة كالندر بخوتان فقال يشبه الدراويش من جماعة كالندر دراويش الهند وراهبي البوذية في بعض الجوانب منها رقصهم الديني حيث تجلجل الأجراس في زوج من العصي وفي بعض الحالات تعلق الأجراس في قرن الماعز . كما أن كليهما يغني حاملاً في إحدي يديه الآلة الجلجلة وواضعاً أصابع اليد الأخري تحت أذنه ويهتف بكل قوته[١١] .

لقد حاول دارسون عدة إيجاد تماثل بين المعتقدات والممارسات الآسيوية القديمة وتلك الخاصة بجماعات الدراويش [١٢] ومن هذه الدراسات نري كيف أن الشامانية قد تركت علامتها علي الجماعات الدرويشية وأن التأثير الثقافي الإسلامي قد حول الشامانية إلي صوفية . إن الاتجاهات والأهداف الرئيسية في جماعات الدراويش تحفظ ذكري الشامانية اذ تعمد كلتاهما إلي تحقيق حالة من النشوة من خلال الرقص . نستطيع أيضاً أن نضرب مثالاً آخر علي التماثل بين الشامانية وجماعة قرية زلف وبكتاسي التي تكشف عن النساء في العبادات الرسمية وترقص في أزواج وسوف نضرب امثلة عديدة علي ذلك في هذا الفصل وقد ذكر أحد الباحثين الروس أنه في تركستان الشرقية كانت هناك رقصات تؤدي في أزواج – رجل وامرأة – في الاحتفالات الشامانية[١٣] . وباستثناء جماعة بكتاسي كانت ممارسات الجماعات الأخري تؤدي أمام العامة وهو مظهر جعل العلماء المسلمين ينفضون إيديهم من هذه الممارسات . لقد لاقت جماعتا روفاي ومفلفي (المعروفة في أوروبا بداروبش التطوح) أشد الاهتمام وكانت رقصاتهم أكثر العروض رواجاً لدرجة أن رقصهم يمكن اعتباره عرضا عاما وقد وردت بكتب الارشاد السياحي باسطمبول أيام عرضهم وأماكنها

ورسم الدخول ففي أحد الكتب الفرنسية ورد أن رسم دخول التكية ثلاثة أرباع ميسايديي والميسايديي تساوي ٤ فرانك أي ثلاثة أرباع ميسايديي يساوي ٣ فرانك .

وفي هذا الكتاب صورنا في شكل ٣٦ وأيضاً في شكل ٢٦ رسما مصغراً من القرن السادس عشر يوضح مهرجان ١٥٨٢ باستانبول وفي هذه الصورة نري السلطان يشاهد درويشا يتطوح وبجواره صبي يرقص في مضمار بيزنطة القديم ويصحب كل منهما موسيقاه الخاصة وهكذا يتضح أن دراويش مفلفي لا يهمهم إطلاقاً أن يودوا ممارساتهم في مكان مكشوف حيث يشاهدهم أكثر من عشرة آلاف مشاهد أو أن يؤدوا ممارساتهم بجوار صبي يرقص أو عضو من مهنة عرفت بأعمالها البغيضة أخلاقياً وفسوقها الواضح . وهناك تصوير آخر لنفس المهرجان شكل ٥٣ وهو تصوير محير فهو يوضح بين الراقصين الغرباء (بعضهم مقنع) والمهرجين الماجنين راقصًا يرقص علي ساقين خشبيتين. والمحير في هذا أن عمامته ومعطفه الطويل يشبهان تماماً ملابس دراويش مفلفي التي تظهر في التصوير الأول للمهرجان . ربما يكون درويش مفلفي يرقص بالفعل علي طوالتين فقد كان الرقص علي الطوالة معروفا أيام العثمانيين وكان يطلق علي راقص الطوالة اسم الباسلباز وربما يكون أحد الماجنين قد ارتدي ملابس الدراويش ليقلدهم .

ولم تكن جماعة مغلفي هي الفرقة الوحيدة التي تعرض رقصها الديني في الاحتفالات فقد وصف أحد من شاهدوا نفس المهرجان العرض العام لبعض الدراويش المتجولين غير المتدينين فقال :تبع ذلك دخول الشيوخ وكانوا جماعة من الحجاج الفقراء ذاهبة إلي مكة كما يسمونها حيث ضريح محمد والناس في تركيا يقولون إنهم أناس أتقياء جداً ويرتدون لباسًا لا يغطي من أجسادهم سوي القليل من ألعلاه وأسفله فيظهر نحولة أجسامهم وكأنهم في النهاية قد فقدوا عقولهم ولأنهم لا يرتاحون ولا يقفون في أي مكان في أي وقت لكنهم دائماً يرقصون ويقفزون نستطيع أن نشبههم بكورتيس وكوريبانتيس كاهني سيبل ، معقل الوثنيين ، وقد حث أموريز علي صنع هدايا صغيرة كثيرة لهم [١٥] .

لقد حاول الكثير من الكتاب تفسير رقص الدراويش حسب نظام دوران الكواكب نذكر علي سبيل المثال ما قاله أحدهم يمكننا أن نشبه رقص الدراويش الذين يكونون ثمانية يدورون حول مركز علي الرغم من أنهم لا يدورون في اتجاه واحد ربما وفقاً للإدراك المحمدي يمكننا أن نشبههم بالكواكب السبعة العظام التي تدور حول المركز الأخضر للكرة الأرضية .[١٦] وهناك تعليق آخر مشابه يقول : إن رقص الدراويش يعبر عن انسجام خلق الخالق فهم يدورون كالكواكب التي انفصلت عن العالم في لحظة انجذاب روحي واتصال بالخالد [١٧] ويعلق كاتب آخر علي الحزام الذي يرتديه الدراويش ويطلقون عليه كامبريا (يرتدي الدراويش هذا الحزام كتذكرة بكامبر سايس علي) يعلق هذا الكاتب فيقول ... ان النجوم الثلاثة في حزام الجوزاء والتي توضح مواسم العام... تظهر ثانية في ثلاثة حبال في حديقة منجا يربطها كل براهمي حول وسطه بثلاث عقد ويقول وهو يفعل ذلك إن هذا الحزام بعقده الثلاث يمثل الجوزاء بنجومها الثلاثة والعام بمواسمه الثلاثة . وتطلق الميثولوجيا التيوتونية علي هذه النجوم أسماء مزيجي – جار روتشر ، حزام فريجا وزوجة ودان الاله الأعلي . وهذا الحزام ذو العقد الثلاث والذي يطلقون عليه اسم كامبريا ترتديه كل جماعات الدراويش في جنوب غرب آسيا وهذه الجماعات تعد نماذج حديثة لجماعات الكهنة الراقصة القديمة [١٨] وذكر كاتب آخر أن حركات الدراويش الدائرية تحمل نفس الرمز الذي تحمله صلاة البوذيين فالدرويش كالبرهمي يعتقد أنه سيصل إلي السماء بدورانه وفي حالة الدراويش تهبط لهم السماء حيث يدورون كالعجلة [١٩] وأخيراً يذكر أحد الكتاب أن التزامات الدراويش الذين يرمزون بحركاتهم لحركة الكواكب هي ابتهالات وتوسلات لأرواح نجوم الشر والخير ويقارن هذا الكاتب بين هذه الرقصات ورقصات الشر في جنوب الهند حيث يتم إغراء الأرواح الشريرة (التي يعتقدون أنها تسبب الأمراض) إلي الراقصين ونجد ذلك في رقصة يؤديها رجال ثلاثة في جزيرة سيلون ويشخص هؤلاء الثلاثة أشكال ومراحل حمي التيفوس [٢٠] .

قبل وصف جماعات الدراويش المختلفة لابد أن نتحدث عن فكرتين هامتين : السيما والذكر . وتعني السيما في الصوفية الاستماع للموسيقي والغناء والطرب من أجل الوصول إلي حالة من الوجد الديني أما الذكر فهو تذكر الله بترديد إبتهالات قصيرة يرددها الجمع مع إخراج النفس علي نحو معين وحركات جسدية معينة من أجل الوصول إلي انطباعات روحية من خلال الحركة الجسدية المتوازنة (مثل التحكم في التنفس وحركات الجسم) تصحبها الموسيقي الملفوظة أو موسيقي الآلات التي تحرر المجهود الجسدي من الفكر الواعي . إذ إنه يجب تعطيل الفكر والرغبة تماماً إذا أردنا تحقيق الانجذاب الروحي من خلال الذكر بشكليه الفردي والجمعي . ويعد الرقص نتيجة للانجذاب الروحي الذي تؤدي إليه السيما وهي حالة من اللاوعي نتيجة النشوة المتزايدة حيث يصبح الدرويش الغارق في الحب الالهي والذكر بلا وعي ويحرك أطرافه وفقاً لإيقاع الموسيقي ويدعي الصوفيون أن الرقص عمل إلهي يظهر نفسه من خلال أجسادهم.

ويمكن تقسيم الذكر إلي نوعين : النوع الأول يطلق عليه ذكر حافي Zikr hafi وهو ذكر فردي يردده الفرد دون صوت مع التنفس في أنفاس موزونة. والنوع الثاني يطلق عليه ذكر سري Zikr Cehri وهو ذكر بصوت عال مسموع والنوع الثاني يمكن تأديته قياماً أو قعوداً وفي القيام يكون هناك دوران ويطلق عليه دوران ذكري وكل هذه الأشكال يطلق عليها مقابل شريف. وفي بعض الأذكار يهبط الدراويش إلي الأرض جالسين القرفصاء وفيما بعد ينهضون جميعاً ولكن جماعة النقشبندي يذكرون وهم جالسون في دائرة علي الأرض وكل ما يفعلونه هو الميل للأمام والخلف وفي جماعة هالفتيس يجلس الذاكرون في ذكر القعود ويميلون إلي الجانبين حيث يستغرق هذا الميل أول جزء من ذكرهم ثم يميلون للأمام في سجود ثم ينتصبون . وبالطبع ذكر القيام هو الأقرب للرقص . ولنعطي وصفا قصيرا لبعض أذكار القيام ونحن في هذا الوصف نحذف ما يردده الذاكرون من يا الله ! أو يا هو ! وأحد أشكال الذكر يطلق عليه حلقة الذكر حيث يشكل الدراويش دائرة يمسك فيها كل درويش زميله الذي يقع عن يمينه من وسطه بيده اليمني وبيده اليسري يمسك زميله عن يساره ويدور الجميع

من جهة اليسار وهناك الذكر الدمديمي حيث يميل الدرويش للأمام وللخلف ويميل زميله للخلف وللأمام وهكذا بالتبادل وعند نهاية الذكر يميلون من جانب لآخر وهناك ذكر بدوي توبو حيث يلتف عدد كبير من الدراويش حول شيخهم ماسكين بعضهم بخفة ثم ينتقلون من هذا الوضع إلي القفز وهناك شكل آخر من أشكال الذكر يسمي طوف توحيدي ويمكن تقسيمه إلي نوعين ففي النوع الأول ينتظم الدراويش فى صفين متقابلين وبالتبادل يضربون الأرض باقدامهم حيث يتقدم ويتراجع الصفان وفي جماعات أخري مثل جماعة هلفتي يتحول الصفان بالدوران إلي بدوي توبو وفي النوع الثاني من الطوف التوحيدي يقوم الدراويش إما بتكوين دائرة وضرب الأرض بأقدامهم أو تكوين دوائر صغيرة من ثلاثة حيث يضع الواحد منهم ذراعه اليمني علي خصر زميله المجاور له واليد اليسري علي زميله من الجهة الأخري ثم يدورون وهم يضربون الأرض بقدمهم اليمني. وآخر مثال نذكره لذكر القيام هو ويفا دوري حيث يمسك الدراويش بعضهم البعض باليد ويتحركون جهة اليسار ثم ينتظمون فى صف حيث تتلاحق أكتافهم ثم يطلقون أيديهم ويميلون للأمام والخلف .

وأحياناً حين يحقق الدرويش درجة مفرطة من النشوة ويغرقه الحماس والقدرة علي التحمل ينفصل عن الدائرة ويضغط بذراعيه المتشابكين علي صدره ثم يدور أسرع وأسرع حتي يضطره الاجهاد التام إلي الكف عن الدوران . وأحياناً ينفعل الدرويش لدرجة بالغة وحتي يتوقف يقوم الشيخ ويدور معه للحظات ثم يهمس باسم الله في أذنه اليسري ويبطئ يجعله يجلس بجوار المحراب ويغطيه بعباءته . وفي جماعة جولشني يقوم الدراويش بالذكر في البداية من خلال الهتاف وأذرعتهم متشابكة وبعد ذلك يمسك كل درويش بثياب الآخر ثم يعلو الهتاف ويعلو وفي بعض الجماعات يصاحب الذكر آلات إيقاعية مثل القدوم (وهو طبلة مزدوجة وأحياناً مفردة يقرع عليها بحزام جلد أو عصي) والمظهر (آلة تشبه الرق) والهليلا (الصنج) وفي جماعة مفلفي نجد أوركسترا أكثر تعقداً حيث تضم آلات النفخ والآلات الوترية بالاضافة لآلات الإيقاع .

وبعض حركات هذه الجماعة وتشكيلاتها تشبه حركات وتشكيلات الفرق الأخري مع إختلافات بسيطة . فدراويش كاديري مثلاً يدورون مثل دراويش مفلفي ولكن

بدون مد أذرعتهم وهذه الدورانات يقوم بها درويش أو اثنان في داخل دائرة أو أمام المحراب . وفي جماعة فرعية من جماعة هلفتي يكون الدوران فردياً ثم يشكل الدراويش دائرة وبعد ذلك يشبكون أذرعتهم ويتحركون لليمين . وتقوم جماعة كاديري بتشكيل دائرة حيث يمسك كل درويش يد الآخر . ويزيد الايقاع مع الدوران حيث يضع كل واحد منهم ذراعه اليمني علي كتف زميله اليمني وذراعه الأيسر حول خصر زميله من جهة اليسار وهم بهذا يشكلون دائرة محكمة أما جماعة كاديري فتشكل دائرتين يكون الشيخ مركزهما ويؤدون كل الحركات علي أصابع أقدامهم التي لا ترتفع عن الأرض .(شكل ١٦) .

وبعض الجماعات لها مراسم دقيقة ومعقدة تتكون من عناصر مختلفة مثل السويت حيث يتبع الحركة البطيئة في الغالب حركة أسرع . فعلي سبيل المثال تمارس جماعة سعدي كل ضروب الذكر الخاصة بالجماعات الأخري بما فيها جماعة مغلفي فتصنع منها تشكيلة تنتظم فيها الأنواع المختلفة التي ضربنا عليها أمثلة من قبل .

ويمكن تقسيم ممارسات جماعة روفاي المعروفة بين المسافرين الأوربيين بدراويش العواء إلي خمسة شعائر مميزة وهذه الشعائر الخمسة تكاد تجمع كل شعائر الجماعات الأخري (شكل ١٥ ا–ب–ج–د–هـ) ويبدأ الراقصون بالتمايل من جانب إلي آخر [٢١] ويقذفون برؤوسهم من كتف إلي كتف واضعين أيديهم علي أجزاء مختلفة من أجسامهم كوجوههم وصدورهم وبطونهم وركبهم وفي المرحلة الثانية يتمايلون للأمام وللخلف ثم من جانب لآخر ثم للأمام والخلف مرة أخري وتكون مرافقهم موجهة لبعضهم ويكون إيقاعهم متقنا تماماً . وبعد ذلك يهزون أنفسهم هزات عنيفة ثم يخلعون عنهم عماماتهم ويشكلون دائرة حيث تتشابك أذرعتهم وتتلاحق أكتافهم ويجعلون اتساع الدائرة وفق عدد معين من الخطوات ويضربون الأرض بأقدامهم بالتبادل في تناغم ورشاقة وتختلف هذه الجماعة عن مغلفي في أنها جماعة قاسية علي نفسها فهي جماعة تلعق النار وتضرب نفسها بعد الوصول إلي نوبة مفرطة من الهياج . وأحياناً تشكل هذه الجماعة دائرتين بمركز واحد يحتله أكثرهم حماساً .

إن جماعة مفلفي وربما تكون أكثر الجماعات تميزاً وشهرة في أوروبا وهي تمتاز كذلك بمسحة عقلية هذه الجماعة لا تسرف في ممارساتها ولا يصاحب التعذيب الذي تمارسه الفرق الأخري رقصها . ورقص هذه الجماعة يكاد يقترب من الباليه وكان مصدر إيماء للكثير من راقصي أوروبا فعلي سبيل المثال تضمن عرض مسرحية سليمان الثاني في ٩ ابريل ١٧٦١ فقرة مقتبسة من رقص الدراويش وفي ٢٠ ديسمبر ١٧٨٨ قدم مسرح دي جراند دانسير دي روي بباريس باليه الدراويش وهو باليه يعتمد علي رقص جماعة مفلفي . كذلك قدمت فرقة باليه سيودواه في ١٣ نوفمبر ١٩٢٠ باليها تحت عنوان الدراويش من تصميم جين بورلن وموسيقي الكسندر جلازونفو وديكور موفي وهو عبارة عن تكية ؛ ورقص هذا الباليه مستوحي من رقص مفلفي . كذلك كان هذا الرقص مصدر إيحاء لأعمال فردية كثيرة منها درويش مفلفي للراقص الامريكي قد شون و درهتاتر للراقص الألماني دور هويار .

وقد تم تأسيس جماعة مفلفي في كونيا أسسها الشاعر التركي الصوفي مولانا سليل الدين الرومي . وتقع كونيا في أناطوليا الوسطي وهي عاصمة تركيا السلجوقية ودور مفلفي اقتبس اسمه من اسم ابن مولانا السلطان وليد. والدور الوليدي ورداؤهم يسمي تنورة يرتدونه فوق چاكت قصير ضيق مفتوح من الأمام . وعمامتهم المستديرة المخروطية الشكل تسمي سكة (شكل ٥٢,٢٨) ويرتدي الشيوخ أو الدراويش المتميزون في الجماعة عمامة أخري فوق السكة تسمي دستار ويسمي حزامهم الفلامت . وتعد طقوسهم التي يسمونها سماهان موضع وصف في الكثير من كتب الأجانب . فقد وصف مصدر يرجع إلي ١٦١٣ زيارة إلي جماعة الشيوخ في جلاتا والذين يدعون الدراويش حيث استمع الزائرون لغناء صاخب سيئ وقراءة للشريعة المحمدية ثم شاهد رجل عن بعد طقسا يشبه طقوس تريتريكال أورجيا التي يؤديها ميرمالورز الهائج كاهن باخوس (...) حيث يقف فجأة اثنان وعشرون من الاثنين وخمسين درويشا حفاة الأقدام عراة السيقان ثم ينزعون عنهم الأجزاء العليا من ملابسهم حتي تتعري

صدور بعضهم تماماً وشيئاً فشيئاً يديرون مفسر الشريعة إلي الوسط ثم يضاعفون من قوتهم وسرعتهم البالغة التي لا أملك نحوها سوي الإعجاب . إن شكل رقصهم يتساوي في غرابته مع استمرارهم بهذه السرعة فأحيانا يفردون أذرعتهم عن آخرها وأحياناً يضمونها في محيط أضيق وأحياناً يقيدونها عند رؤوسهم وأحياناً يعودون إلي الحركات المضحكة كأنهم يرسمون قوساً ويطلقون سهما وبالمثل يستمر بعضهم في الدوران طوال الوقت في نفس المكان ويتحرك البعض الآخر للأمام من ركن لآخر [٢٢] .

وفي مصدر أحدث نقرأ أنه يوجد جماعة أخري من الدراويش هي جماعة تاكتا تيبنز أومناربي الاأرض بخطا منتظمة ولم يكن لي حظ مشاهدة ممارساتهم التي سمعت أنها تتطلب في حركتها الدائرية مجهودا من الرئتين مساويا لمجهود الأطراف فالحركات تتطلب طاقة أكبر كلما زاد الانفعال المسبب للدوار ويدورون باندفاع أكثر وبوقار كبير حول معبدهم ويكررون بصوت عال كلمة الله علي إيقاع الطبلة الذي يزيد لدرجة أنه يؤدي في حالات كثيرة بسبب ما يتبعه من جمود شاق إلي نزيف دم [٢٣] ويشبه أحد الرحالة الأوائل وكان موسيقيا بارعا رقص الدراويش هنا بالرقص الأسباني سياكونز. [٢٤] .

وفيما يلي وصف حديث قصير لرقص مقلفي (شكل ٢٢، ٢٤، ٢٥) يبدأ الدراويش بالانحناء إجلالاً لشيخهم ويباركهم الشيخ . وفي البداية تكون أذرعتهم مربعة بحيث تمسك أيديهم أكتافهم وتكون أذرعتهم مضمومة إلي صدورهم وتكون رؤوسهم مائلة للأمام وتكون أقدامهم الحافية مضمومة وفي البداية يدورون ببطء شديد وتترك أيديهم أكتافهم وبالتدريج يترك الراقصون أذرعتهم لتتفرد تماماً وتبقي في وضع أفقي وأحياناً يرفعون اليد اليمني بحيث يكون الكف لأعلي ويخفضون اليد اليسري بحيث يكون الكف لأسفل وهذا الوضع يمكن وضعه علي اعتبار أنه رمز فنقول إنهم يستقبلون القوة السماوية بكفهم المتجه لأعلي ويمنحونها لعالم الأرض بكفهم المتجه لأسفل . وأحياناً يفرد الدراويش ذراعا واحداً ويظل الآخر مضموماً للقلب . وأحياناً يؤدي الدراويش

البروته حيث يرتكزون علي أحد الكعبين ويدورون علي الآخر بالتبادل . وتكون أعينهم متجهة لأسفل أو مغلقة وتكون الرؤوس منحنية قليلاً علي أحد الكتفين وحين يزيدون دورانهم بالتدريج تنتشر تنوراتهم البيضاء الطويلة وكأنها مظلات مفتوحة . ولا يشترك السيمازف – القائد – في الدور وهو يعطي إشارة بالتوقف فيقف الراقصون جميعاً في وقت واحد وعموماً يكون هناك فترات توقف بين كل دور وآخر وعدد هذه التوقفات يرمز للتتابع الدوري للفصول أما الدوران نفسه فإنه يرمز لحركة الكواكب: فهو يرمز إلي دوران الأرض حول نفسها ودورانها حول الشمس وهكذا يدور الدراويش علي أقدامهم ويشكلون دائرة في الردهة التي يعتبرونها رمزاً لمجال الكواكب . إن تعليم الترهبن المفلفي صعب ومؤلم ولذلك يطلقون عليه ١٠٠١ يوم من التوبة فالإعداد للدوران يتضمن كأساس تثبيت الفتحة بين إصبعين حول مسمار مثبت في الأرض والدوران بسرعة حول هذا المحور وهذه المسامير مازالت موجودة في كونيا .

وبعد إعلان جمهورية تركيا الجديدة وعلمنة الدولة رأت الحكومة التركية أضراراً في استمرار هذه الممارسات الدينية الطائفية ولذلك الغيت بصدور قانون عام ١٩٢٦ وأغلقت بهذا القانون كل القاعات التي كانت تستخدم لاجتماع هذه الطوائف وقد كان في اسطمبول وحدها ما يزيد علي مائتين من هذه القاعات .إن قانون ١٩٢٦ كان يعني نهاية دور الدراويش المنتظم وممارساتهم الأخري والتي ربما مازالت تؤدي في السر . وهناك تغيير آخر حدث في ١٧ ديسمبر ١٩٥٤ وهو الذكري الأولي بعد الثمانين بعد المائة السادسة لموت مولانا مؤسس جماعة مفلفي حين سمحت الحكومة للدراويش بعد ثمانية وعشرين عاما بالدور عند ضريح مولانا بكونيا ومنذ ذلك الوقت أصبح هناك عرض كل عام في ١٧ ديسمبر وهذا الكتاب ينقل لكم بعض الصور الملونة لعروض حقيقية .

وأخيراً نورد وصفا قصيراً لرقص جماعة بكتاسي وهم يأكلون ويشربون والعازفون يلعبون علي الآتهم الوترية والدراويش يغنون النفيز . يقوم من يرغب في رقص السيما التي يؤديها رجل وإمرأة معاً . يذهبون في البداية للبابا وينحنون له إجلالاً ويطلق

علي هذا الانحناء كلمة نياز ثم يتجهون إلي منتصف الحجرة ثم يؤدون رقصتهم بأشكال عدة. والحركة الأولي عبارة عن انحناء موزون لليمين وللشمال يبدأ بطيئاً ثم تزداد سرعته تدريجياً وفي الحركة الثانية يضعون يدهم اليسري علي صدورهم وينحنون قليلاً ومع الانحناء يحركون أذرعتهم من اليمين للشمال والخلف والحركة الثالثة هي الدوران وبعد الدوران في الحجرة عدة مرات ينتقلون للحركة الرابعة حيث يدور كل واحد علي حدة وهم يتحركون في الحجرة وتزداد سرعة الموسيقي ويعلو صوتها . إن هذا الأداء أكثر إنسجاماً وأكثر اقترابا من الرقص وخاصة فيما يخص حركة اليد وأرجحة الجسم المتناغمة . وكما في رقص قرية زلفيز الذي سنصفه بعد هذا النوع نجد أن الجوزكيو يتحكم تماماً فى الرقص فيتدخل إذا وجد أقل خطأ .

الرقص الاجتماعي الديني :

وبالتوازي مع هذا الرقص الديني نجد الرقص الاجتماعي الديني في ظاهره بالقري وهذا الرقص يخص جماعات أناطوليه معينة خرجت من جماعة سي (وهي جماعة تسمي أيضاً ألفي) في مقابل الجناح الرئيسي سوني وهو جناح أكثر تمسكاً باليدين في أمور معينة وبعض هذه الجماعات تتكون من قبائل بدوية بأسماء عدة مثل أبدال وتهتاسي وكيزيلباس . وتتشعب هذه الجماعات داخلياً إلي فرق ورقص هذه الفرق مزيج من رقص الجماعات المختلفة ويطلقون عليه سيماه وساماه وزاماه وكل هذه الأسماء مشتقة من الكلمة العربية سيما . (شكل ٤٤,٤٥,٤٦) .

وهذه الرقصات تكون عليها حراسة مشددة وتؤدي سراً في لقاءات لا يدخلها سوي الأعضاء ولا يرجع هذا إلي الرغبة أو الحاجة إلي السرية ولكنه يرجع إلي أن المسلمين الأتقياء لا يرضون عن هذا الرقص ولذلك وجدوا من الخطر عقد لقاءاتهم في مكان مكشوف وهذه الفرق لم تختلط بأي من الجماعات الأخري وحفظت لهم وحدتهم الثقافية رقصهم . وتطلق هذه الفرق علي قائدهم الديني وشيخهم اسم ديد ونجد هذا

في الوصف التالي الذي كتبه المبجل ج.إ.وايت والذي كان عميداً لكلية أناطوليا . مرة أو مرتين في العام وغالباً في الخريف يقوم كل ديد بجولة في معابده ويكون هذا حدثاً عظيماً لأهل القري إذ يقدمون خدماتهم المتميزة في هذه المناسبة وفي سرية تامة وينتشر الحراس أحياناً في خطوط ثلاثية حول القرية وحول المنزل وعلي باب المبني . ويكون مكان اللقاء منزلا معروفًا ويكون الوقت في الغالب بعد منتصف الليل ويذكر شهود العيان والمشاركون في هذه العبادة أنه يتم إعداد مائدة تمتلئ بالطعام المقدس القرباني والخمر ويشارك في هذه المائدة كل الجمع . ويقوم الديد بالوعظ في أسلوب جميل حيث يعدد الفضائل المعروفة ويعلم طقوسها الفريدة ويؤكد علي الروابط التي تربط المجتمعات معاً ثم يدعو فلا ينسي في دعائه أي شخص حاضر بل إن كل قطعة أثاث تحظي بنصيبها من الدعاء فمثلاً يقرب أحد الحاضرين المصباح فيدعو الديد للمصباح دعاء مناسب له ثم يعيده الحاضرون مكانه ، ثم يؤدون رقصة دينية حيث يؤدي الرجال والنساء الحاضرون حركات معينة معاً في نفس الوقت . وهذه العروض تبدو بالنسبة للشرق مشينة أو في أحسن الحالات مشكوكا في أمرها وقد استنكر المواطنون المحترمون هذه اللقاءات التي يرون أنها بذيئة بقسوة [٢٥] .

وهذا الرقص ، بالرغم من مناخه الديني ودلالته الروحية ، غالباً ما يأخذ منحي دنيوياً ، فلاشك أن هذه الرقصات المختلطة تشير علي نحو ما إلي كبت وإعلاء الرغبات فالراقصون يبرهنون برقصهم علي رفضهم لاستياء الإسلام . إن ممارساتهم توازي تماماً ممارسات الوثابين و الهزازين . وحجرة التقاء هذه الفرق عبارة عن ردهة مستطيلة واسعة وفي الوسط يجلس القائد مورسيد وعلي جانبيه يجلس المتشدون مواجهين له ويغنون أناشيدهم الدينية وقصائدهم التي يسمونها نيفيز . وهذه الفرق الداخلية تدعي سيم بزمي وموهابت ويسمي رقصهم سيما وسيماه وزاماه ويؤديه من اثنين إلي ستة عشر راقصاً. وحين يشعر راقص بالإجهاد يذهب لرجل اذا كان رجلاً وإلي إمرأة اذا كانت إمرأة وينحني ويقبله ويطلقون علي هذا الفعل نياز ويعتبر هذا طلبا لأن يحل محله . أما الجنسان فيدعوان بعضهما للرقص بإشارة العناق أو بتقبيل اليد وفي بعض المناطق يوجد قائد لهذه الطقوس يطلقون عليه جوزكو أو جوزلكسي وهو

يحمل عصا في يده يطلقون عليها داياك وهذا القائد يدعو الرجال والنساء الذين يجلسون في صفين متقابلين بالحجرة للرقص فيحل الشخص الذي يدعوه القائد محل الراقص السابق . وفي رقصه سيماه لا يمسك الراقصون أيدي بعضهم ولكن يقتصرون علي مواجهة بعضهم . فيفرد الراقصون أيديهم للأمام نحو من يشاركهم ويربعونها عند صدورهم . وتكون حركة أذرعة النساء أكثر تقيداً من حركة الرجال إذ إنهن لا يرفعن أذرعتهن أبداً فوق أكتافهن وهن يتحركن بتوجيه أصابع أقدامهن مع تحريك القدم تحريكاً بسيطاً. ويوجد مكان مقدس بالردهة يسمي سيراجتاهتي حيث توقد الشموع وحين يمر الراقص بهذا المكان يجب ألا يدير ظهره له بل يواجهه ويداه مربعتان علي صدره ويحني رأسه . وتؤدي رقصات السيما في الغالب في تشكيلات رباعية ويقف الراقصون في صفوف متقابلة حيث يتحرك الراقصون للأمام وللخلف بحيث يتجاوزون التشكيلات المقابلة لهم وتتضمن رقصات السيما جزأين علي الأقل : أجر لاما، وهي حركة بطيئة يقلد فيها الرجال والنساء نفس حركة اليد والذراع ، يلدرمي (أو يلندرمي أو يوريوتمي أو يجنليمي) وهي حركة سريعة أهم سماتها الدوران وغالباً ما تتم الحركة الأخيرة علي خمسة إيقاعات ويردد الراقصون ياه صاه ! وتتضمن هذه الحركة التصفيق كذلك . وكثير من رقصات السيما تتشابه كثيراً مع الرقصات الشعبية لنفس المنطقة .

وتشترك رقصات السيما . جميعاً في اساس واحد معروف فإيقاعها مثلاً تسع ضربات وما زال هذا العرض سائداً . ولا تتيح المساحة هنا ذكر كل تنويعات رقصة السيماه لذلك اخترنا فقط أربعة مقاطعات من أربعة مناطق مختلفة ففي تهتاسي بغرب أناطوليا يتجمع الرجال والنساء في حجرة كبيرة ويجلسون معاً وبعد طقوس النياز والدولو (راكي) يؤدي كل رجل وامرأة رقصة تتكون من جزأين : الجزء الأول بطيء يسمي أجرلاما حيث يواجه الرجال النساء ويحركون أذرعتهم الممدودة فوق أكتافهم لليمين وللشمال ولا ترتفع أذرع النساء فوق اكتافهن وتتحرك أقدامهن خطوات للخلف وللأمام . ويتبع هذا الجزء جزء آخر أسرع يسمي يلدرمي حيث يؤدي الأزواج النياز مرة أخري ثم يعودون لوضع المواجهة ثم يتقدمون ويتراجعون في مساحة ضيقة وأحياناً يدورون . وفي رقصة السيماه تتميز لحظة الدوران بمصاحبة الموسيقي

وحين يتوقفون يكررون طقوس النياز ثم يجلسون ويحل محلهم زوج آخر . وفي هذه المنطقة توجد رقصة من رقصات السيماه تسمي كيركلر مسما هي . وهي رقصة يؤديها أربعة كحد أدني واثنا عشر كحد أقصي ويشكل الراقصون صفين حيث يقف الرجال في صف يواجههم صف النساء (شكل ٤٤) وحين تبدأ الموسيقي يخطون للأمام بالتبادل بالقدم اليمني واليسري والحركة التالية تسمي دونك هافاسي تعني حرفياً نغمة الدوران وفي هذه الحركة يتم مد الذراع اليمني للأمام حين تتقدم القدم اليمني والعكس ، وبعد الهتاف بكلمة الله ثلاث مرات يركع الرجال والنساء معاً وتبدأ طقوس الدلو ،حين يقدم لهم الشراب يشربون جميعاً ويؤدون طقوس النياز .

وفي قري إسكسيهير في أناطوليا الوسطي يطلقون علي رقصهم اسم السيما ويطلقون علي حركة الذراع واليد البطيئة اسم برفاز والذي يعني حرفياً الطيران والأنواع الرئيسية لرقصة السيما في هذه المنطقة هي ترنلار و دم جلدي و جاربلر وهذا النوع الثاني يتضمن ثلاث مراحل : ففي البداية تكون الحركة بطيئة ثم تتبعها حركة سريعة والمرحلة الثالثة تتميز بمشي أكثر وزيادة تدريجية في الايقاع ويشكل الراقصون دائرة حيث يحاولون مجاراة الموسيقي بأذرعهم وأقدامهم ثم يلتفون حول راقص يدور دون شريك ثم يشاركه أي شخص من الدائرة يكون في مواجهته . وتبدأ هذه الرقصة وتنتهي بالطقوس المعتادة . وهناك فرقة داخلية تسمي كولدان أركاني حيث تؤدي الرقصة كي يتعرف الشباب علي الفتيات الصغيرات غير المتزوجات وتأتي الفتيات بمصاحبة آبائهن .

وفي قري ألفي بتوكات يطلقون علي هذه الرقصة زاماه وغالباً ما يؤديها ثلاثة رجال وثلاث نساء وتتضمن ثلاث حركات : أجرلاما حيث يقف الرجال في مواجهة النساء ويتقدمون للأمام خطوتين ويتراجعون خطوة وتكون أذرع الرجال مثنية من المرفق بينما تكون أذرع النساء ممدودة بمستوي الكتف والحركة الثانية تسمي يوروتما حيث يمشي الراقصون في شكل دائري بسرعة متزايدة والحركة الثالثة تسمي دونم (الدوران) فحين تزداد سرعة المشي تبدأ في الدوران ناحية الشمال بينما يفتح الرجال

أذرعـهم من الخلف في حـركـة عناق، وتموج النسـاء أذرعـهن في الهـواء . وفي نفس المنطقة يوجد نوعان من رقصة السيماه : يسمي النوع الأول جونولر زماهي وتؤدي هذه الرقصة بثلاثة رجال وثلاث نساء بغض النظر عن عمرهم وينتظمون في صف من رجل وامرأة بالتبادل وغالباً ما يقود رجل من الرجال هذه الرقصة . وفي بعض القري يقوم الرجال أولاً لأرض الرقص حيث يبدأون بتقبيل يد الديد وبعدها يشكل الرجال صفا وتؤدي النساء طقوس النياز . ومراحل هذه الرقصة هي نفس المراحل السابقة : الأولي كيرات زماهي حيث يقف الرجال والنساء في صف صغير ويحركون أذرعهم للجانبين ، والثانية ألتيا جرمك يؤديها ستة رجال بدون نساء وغالباً ما يكونون صفا وتتكون من حركتين أجرلاما ويوليمي والثالثة تكليمي وهي رقصة بسيطة يؤديها اثنان وتحذف فيها حركة الاجر لاما . وفي هذه الرقصة يفتح الرجال أذرعهم في حركة عناق بينما تدور النساء أمامهم وأحياناً تؤدي هذه الرقصة امرأتان . وفي هذه المنطقة لا يستطيع الرجال الدوران لذا لا يدخل الدوران في رقصتهم التي تسمي يلمي زماهي وهي النوع الثاني من رقصة السيماه . وهناك رقصة برفاز وهي رقصة فردية تؤديها فتاة صغيرة غير متزوجة وتتكون من الدوران السريع بذراعين مفتوحين أو مضمومين ، كيركلر زماهي . وتعتبر هذه الرقصة استهلالا لكل الرقصات التي وضحناها من قبل . ففي البداية يدخل الرجال الحجرة ويضربون أيديهم بأيدي بعضهم دون صوت ويدورون ثم تنضم إليهم النساء بحيث تقف كل واحدة بين رجلين وتدور كل النساء ويقتصر دور الرجال علي المشاهدة .

والمثال الأخير نورده من قري أنتاليا من جنوب تركيا حيث تسمي الرقصة سيما ويؤدونها إما يوم الخميس أو الأحد في حفلات داخلية أو إجازات أو أي مناسبة دينية ويطلقون علي هذا التجمع اسم سم ويطلقون علي المنزل الذي يتجمعون فيه اسم سم إيفي وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من رقصهم :

إركان سيما : يجلس الرجال والنساء في قطاعين مختلفين من الحجرة . وبعد أن يأخذ المرسيد والمرهبر والموربي والجوزكو والعازفون أماكنهم تؤدي زوجة المرسيد

طقوس النياز وتقدم كأس دولو لكل من يحضر الحفل ثم تجلس في مكانها في وضع يسمي مرارا دور ماك (وتعني كلمة دار منتصف الحجرة حيث تؤدي الرقصة) وفي هذا الوضع تجلس بحيث تضع يدها اليمني علي يدها اليسري فوق سرتها وتضع إصبع قدمها اليمني الكبير فوق مثيله من اليسري . ثم تقوم زوجات الموظفين الآخرين بأداء نفس حركاتها حيث يقفون جميعاً في وسط الحجرة . وتنحني إحدي النساء الكبيرات أمام أحد الرجال وهذه دعوة للرجل الذي ينهض ويرقص معها . والآلة الموسيقية المستخدمة دائماً هي الساز . وقبل أن يرقص الزوج يتأكدان من أن أقدامهما ثابتة مضمومة حيث لا يحركان سوي أذرعهم وبينما يكون أحد الذراعين متجها لأعلي يكون الآخر متجها لأسفل وهي حركة رئيسية أفضنا في شرحها في المقدمة (شكل ٢٩، ٣٠) .

كيركلر سيما : يؤديها أربعة كحد أدني واثنتا عشر كحد أقصي . بعد أداء طقوس النياز يقف الرجال والنساء في صفين متقابلين ويبدأون في تحريك أقدامهم للأمام وللخلف علي الموسيقي وحين تغير الموسيقي نغمتها يقدمون قدمهم وذراعهم اليسري للأمام ثم ذراعهم وقدمهم اليمني وتنتهي هذه الرقصة بطقس النياز .

جنسلر سيما (سيما الشباب) وتؤدي هذه الرقصة الفتيات الصغيرات غير المتزوجات والشباب . ولهذه الرقصة حركتان : إحداهما بطيئة اجرلاما والأخري سريعة يلدرمي ولا يلمس الراقصان في هذه الرقصة بعضهما أبداً وتكون حركة الذراع هى الحركة الظاهرة وتكون مشابهة للحركات التي وصفناها من قبل .

الحواشي

١ – بالنسبة للاستشهادات بالنصوص القديمة انظر

Marijan Mole "La Danse Extatique en Islam", les Danses Sacrees , Paris 1963 , pp. 147-280.

وبالنسبة لأربعة وثائق عربية قديمة عن الرقص انظر

Henny George farmer , "The Sources of Arabian

Music : An Annotated Bibliography..." , Records of the Glasgow Bibliographical society , XIII (1939).

وقد تم طبعها منفصلة في ١٩٤٠ .

٢ – Duncan B.Macdonald, "Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing", Iranslation of a book of the 'Ihya Ulum ad-Din" of al-chazzali , Journal of the Royal Society , 1901 , pp.195-252 :

٣ – See Reynold Alleyne Nicholson , Studies in Islamic Mysticism , Cambridge 1921 p.234, 57-58.

٤ – أبو الحسن علي الجولابي هويري كشف المحجوب نسخة مترجمة مختصرة

Abu l-Hassan Ali al-jullabi Hujwiri , Kashf al-mahjub , abridged tr. R.A. Nicholson , E.J.W. Gibb Memorial volume xvII , leyden - London 1911 p.416.

٥- الفتوي هي حكم يصدره المفتي في أمر يتعلق بالقانون . وبالنسبة لمجموعة من فتاوي المسرح انظر And A History ...,p.12.

٦- بالنسبة للآراء المعارضة والمساندة لهذه القضية انظر

Sirajul Haq , "Sama and Raqs of the dervishes", Islamic cullure : The Hyderabad Quarterly Review (1044) , pp. 111-130.

٧- G.L. Lewis , The Balance of truth , Translation of "Mizan ul-hakk fi ihtiyar -il-ahakk", by Katip Celebi , London 1957 , pp. 42-43.

٨- Arminius Vanbery , Sketches of Central Asia : Additional Chapters on My Travels , Adventures and on the Etnology of central Asia , London 1868 , pp.4-5.

٩- Arminius Vambery , "Voyage dans l'Asie Centrale", Le Tour du Monde , Paris , xII (1865) , p.96 (illustration on page 97)

١٠- Fernand Grenard , Mission Scientique dans La Haute-Asie (1890-1895) , II , P.137, 236 FF.

١١- Henry Lansdell , Chinese Central Asia : A Ride to little Tibel , London 1893 , II , p.195.

١٢- انظر علي سبيل المثال

Fuat Koprulu's "Influence du Chamanisme

Turco-Mongol Sur les Ordres Mystiques Musulmans", Istanbul 1929.

وبالمصادفة العجيبة تواجد في نفس العام أي في ١٩٢٩ منحي مشابه في الدراسات الألمانية انظر

Else krohn "Vorislamiches in einigen vorderasiat-ischen Sekten und Derwiskorden", Etnolog ische Studien , Leipzig, 114 (1929) , pp.311-13.

١٣- انظر

Sergei Oldenburg , "Short notes on Peri-Kohn and Dua-Khon in Koochara" (in Russian) , Sbornik Mouzeia Antropoplogii I Elnografii Pri Rossiskoi Akademii Nauk, v/1 (1918,p.18.Also four couples dancing in Khotan see . Ello C. Skyes and Sir Percy Sykes , Through Deserts and Oases of central Asia , London 1920 , p.323.

١٤- انظر

Henry Borotra , Letters Orientales , Paris 1893 , p.37.

١٥- George Lebelski , A True Deseription of the Magnificall Tryumphes and pastimes , represented at Constantinople ... in the Year of our Lorde God 1582... Amurathe , The Turkish Emperor that now is, London 1585

[لا يوجد ترقيم]

١٦- William Copeland Borlose , The Dolmens of Ireland..., London 1897 , III , P.739.

١٧- Victoria De Bunsen , The Soul of a Turk , London 1910 , pp. 181-182 .

١٨- J.F. Hewitt , Primitive Traditional History , London 1907 , I , p. 158 .

١٩- William Simpson , The Buddist Praying Wheel , London 1896 , pp. 137-139.

٢٠- M. Daniel Conway , Demonlogy and Devil- Lore , London 1879 , I , pp.250-51.

٢١- بنفس الطريقة التي ظل بها رقص الكواكب الساموثراني باقياً حتي ظهر مرة أخري في رقص مفلفي الدائري البطئ الذي يدور فيه كل درويش كنقطة مركزية ويدور الجميع حول الشيخ الذي يقف في الوسط نستطيع أن نري رقص تسمافوريا الفارسي القديم في الحركات العنيفة المتزامنة للأمام والخلف والجانبين . إن كل عروض أثانوس وبولكس تتفق تماماً مع الوصف السابق حيث يميل الراقصون للأمام ثم ينتصبون مرة أخري وهم بهذا يقلدون حركة الثور حين يخر وينتصب تحت حمولته

John Murray , ed . A Handbook for Trarellers in Turkey Describiny Constantinople European Turkey , Asia Minor , Armenia , and Mesopotamia . London , 1854 , pp. 120-121.

٢٢- Samuel Purchas , Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes Contayning a History of the world in Sea Voyages and lande Travells by Englishmen and others .

Reprint of 1825 edition , Glasgow , 1905 , vol. X.pp.418-19.

William Wittman , Travels in Turkey , Asia Minor , -٢٣ Syria , and across the desert into Egypt , during the years 1790 , 1800 , 1801 , in company with the Turkish Army and the British Military Mission , London 1804 , p.73.

Viaggi di Pietro della ..., Parte prima cioe la Turchia , -٢٤ Roma 1650 -53 , p.104.

G.E. White , "The Shia Turks" , Journal of the -٢٥ Transactions of the Victoria Institute , vol.xI. (1908) , p.231.



۱

۲



٣





٤

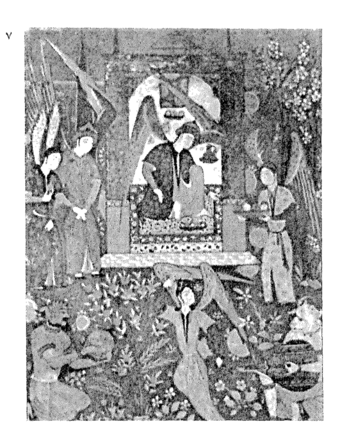
٥



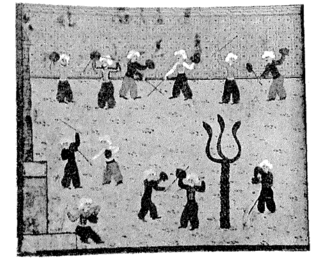
٦



٧



٨




٩

١٠



١١أ

١١ب

١١جـ

١١د



١٢أ





١٢ب

١٢جـ



١٢د

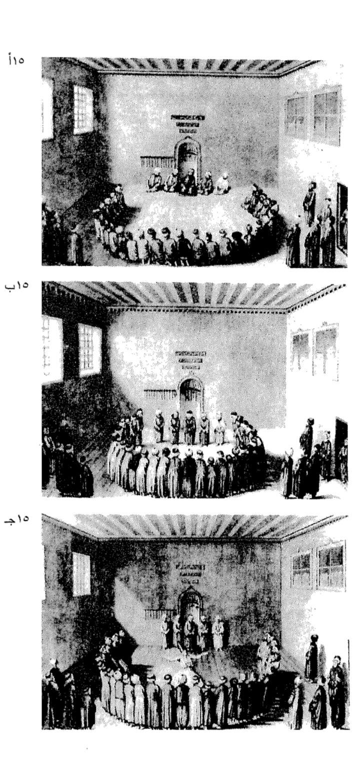




١٣



١٤

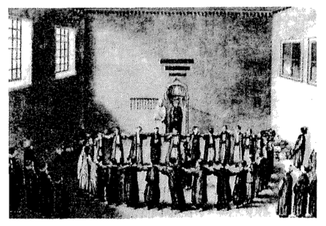


١٥أ

١٥ب

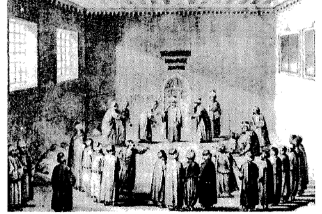
١٥جـ

١٥د





١٥هـ

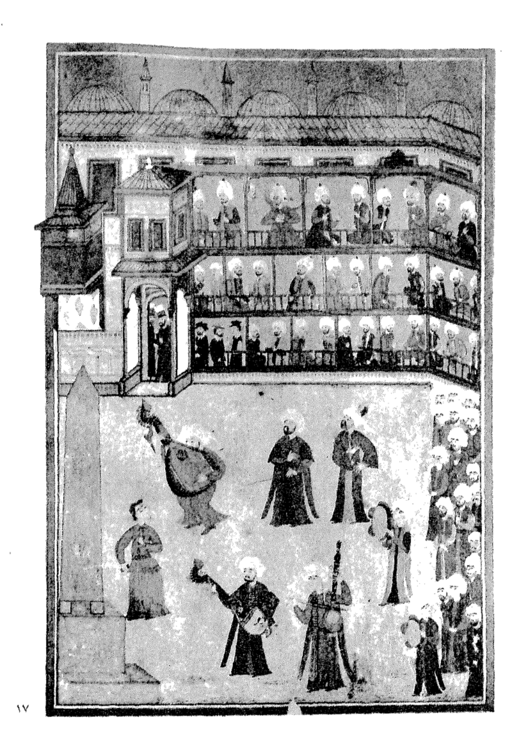




١٦





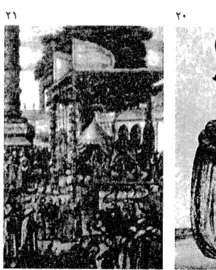


١٧



١٨

٢١

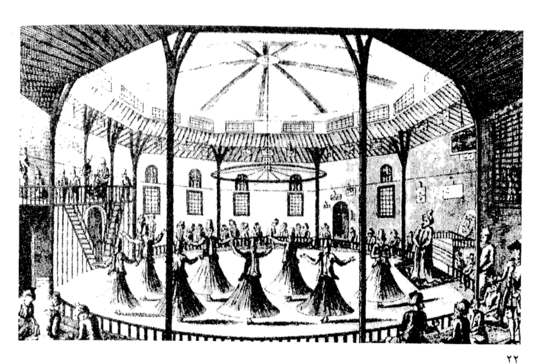


٢٠



١٩

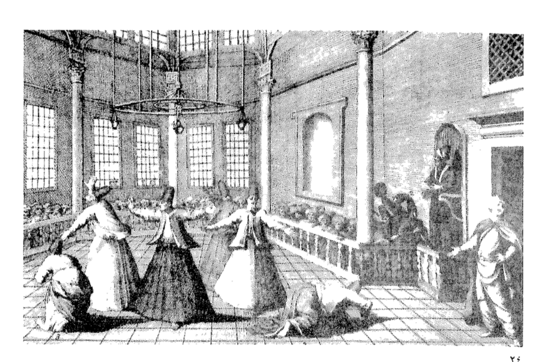




٢٢

٢٣





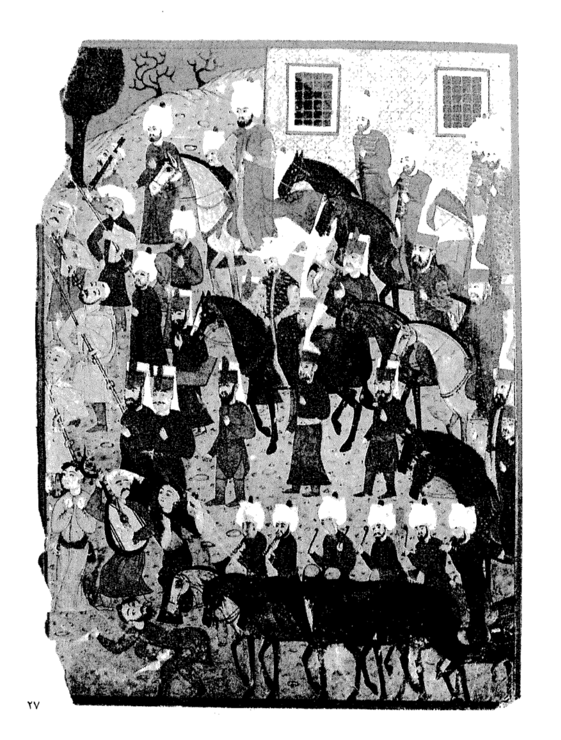
٢٤

٢٥





٢٦



٢٧


٢٨



٢٩





٣٠

٣١





٣٢

٣٣

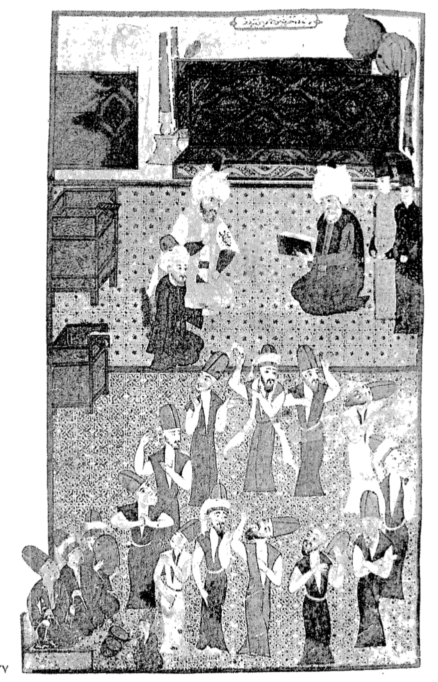








٣٦



٣٧



٣٨

٣٩

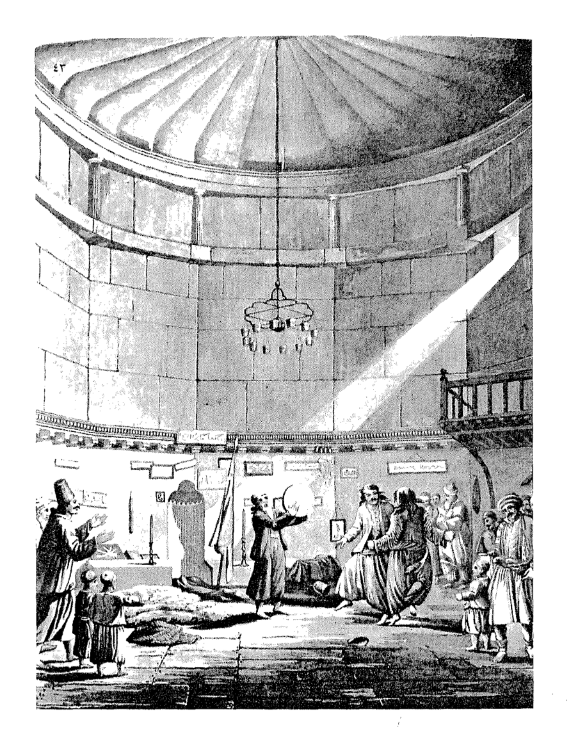




٤١

٤٠

٤٢


٤٣

٤٤



٤٦

٤٥









٤٩



٥٠



٥١



٥٤

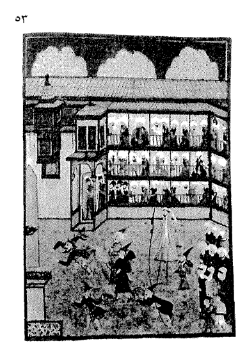


٥٢

٥٥



٥٣



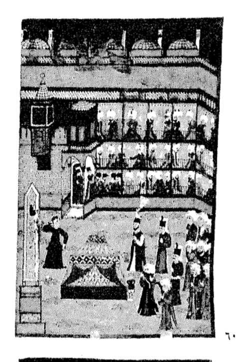




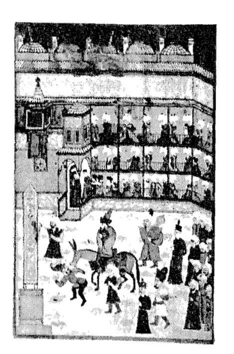
٥٧



٥٨



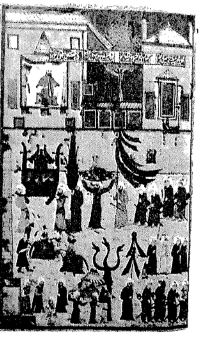
٦٠



٥٩



٦٢



٦١



٦٣

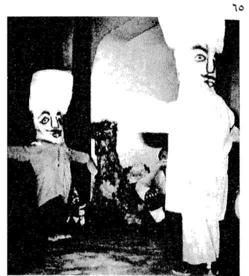


٦٤

٦٦



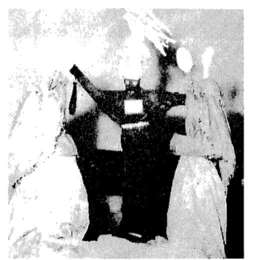
٦٥



٦٨



٦٧



٦٩

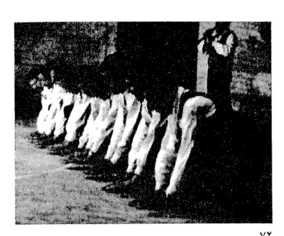


٧٠





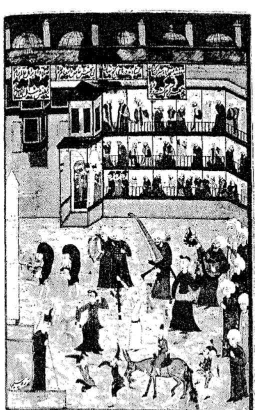
٧١



٧٢

٧٣





٧٤



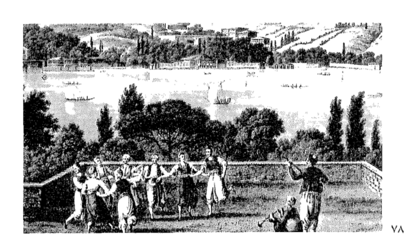
٧٥



٧٦

٧٧





۷۸



۷۹



۸۰

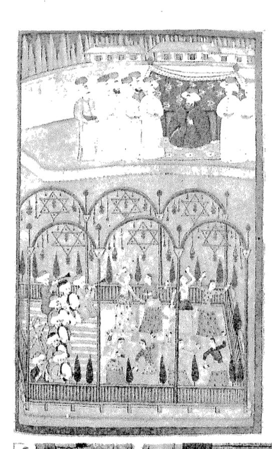


٨١جـ

٨١أ

٨١د

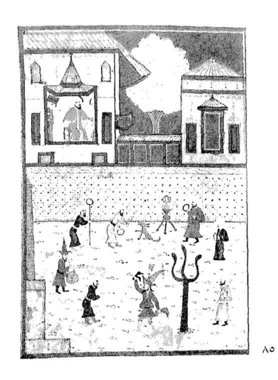
٨١ب



٨٢



٨٣



٨٥



٨٤

٨٦





٨٧أ





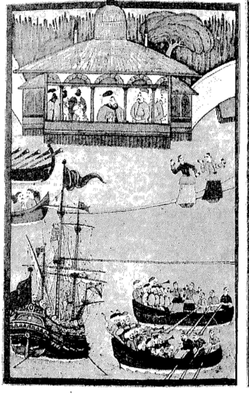
٨٧ب



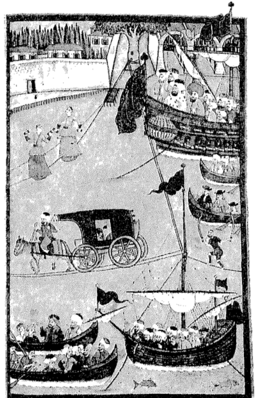
٨٧جـ


٨٩
٨٨

٩٠أ



٩٠ب





٩١



٩٢

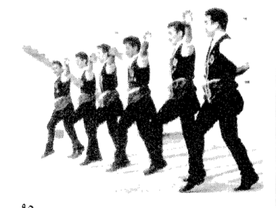


٩٣



٩٤





٩٥

٩٦



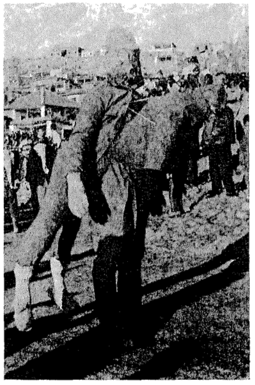


٩٧





٩٨



٩٩



١٠٠

١٠٢

١٠١







١٠٣

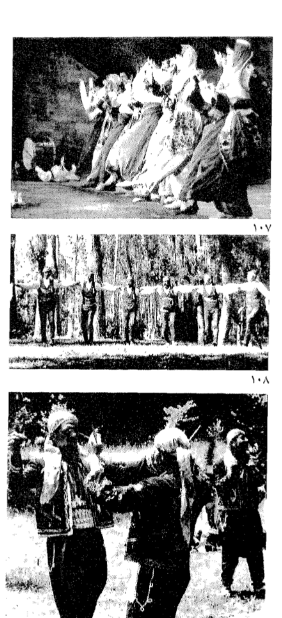


١٠٤

١٠٥



١٠٦



١٠٧

١٠٨

١٠٩



١١١ ١١٠

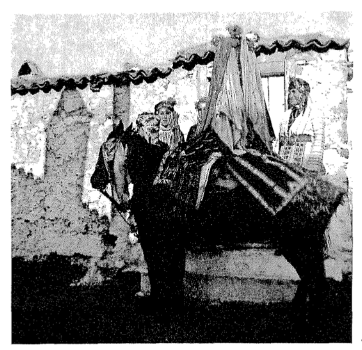




١١٣



١١٤





١١٥



١١٦

١١٧



١١٨



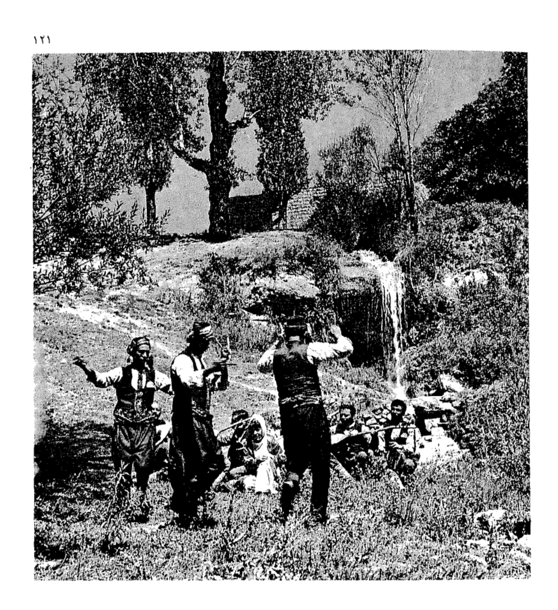
١١٩



١٢٠



١٢١







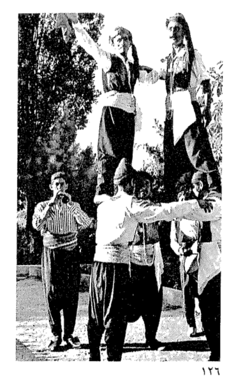
١٢٤

١٢٣





١٢٥



١٢٦



١٢٧

١٢٨

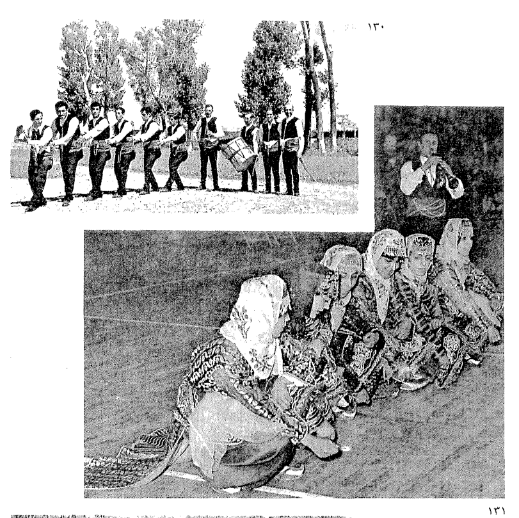


١٢٩



١٤٥

١٣٠



١٣١

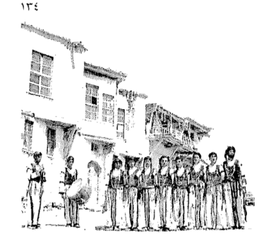


١٣٢

١٣٣



١٣٤

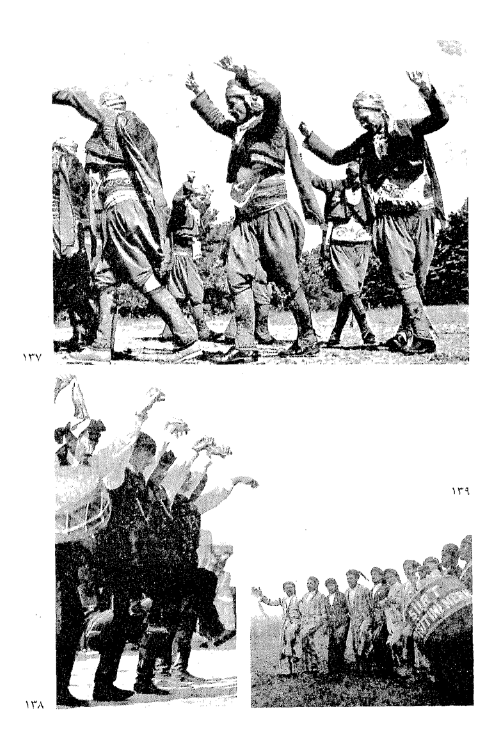


١٣٥



١٣٦

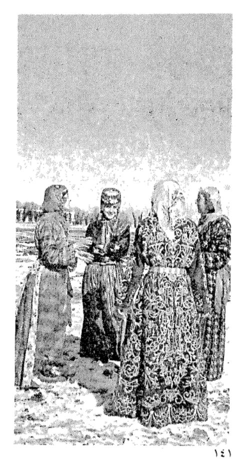




١٣٧

١٣٨

١٣٩



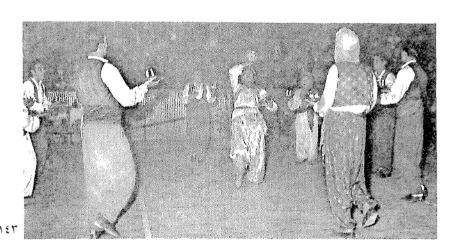
١٤١



١٤٠

١٤٢




١٤٣


١٤٤


١٤٥


١٤٦


١٤٧


١٤٨



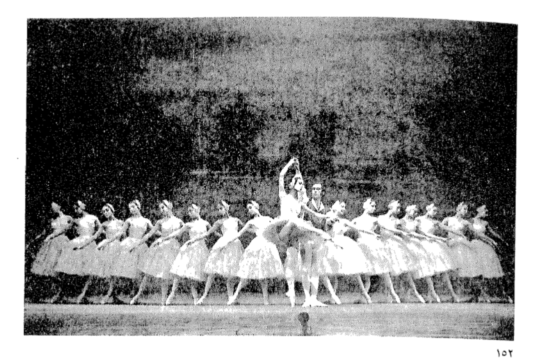
١٤٩

١٥١



١٥٠





١٥٢

١٥٣



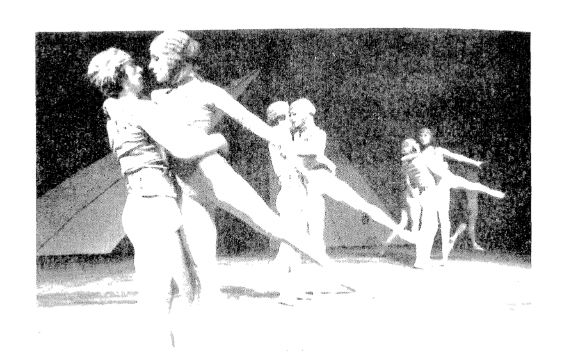
١٥٣



١٥٤

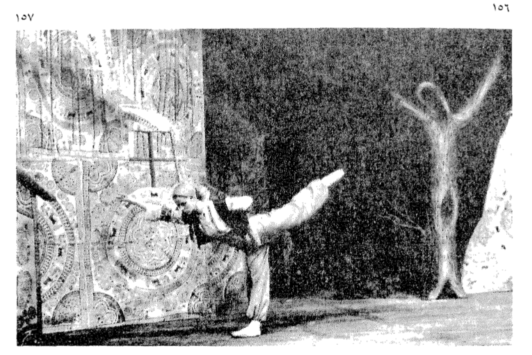
١٥٥





١٥٦

١٥٧



١٥٥



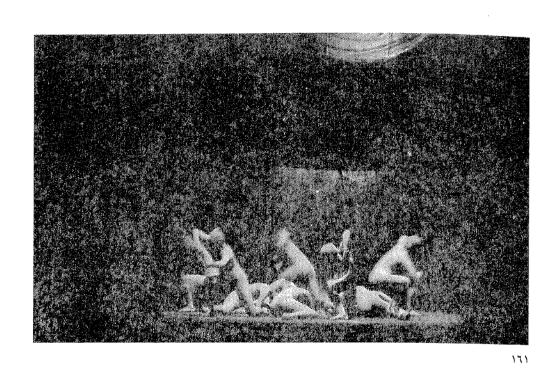
١٥٨

١٥٩



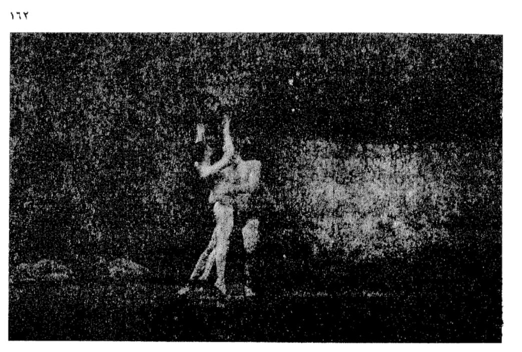
١٦٠





١٦١

١٦٢





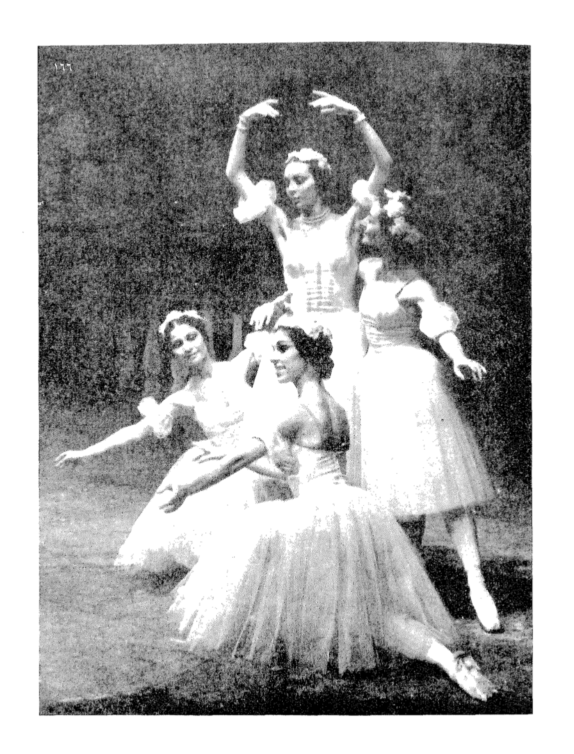
١٦٥



١٦٣



١٦٤


١٦٦



١٦٧

١٦٨





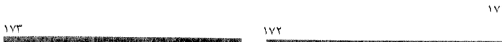
١٦٩

١٧٠

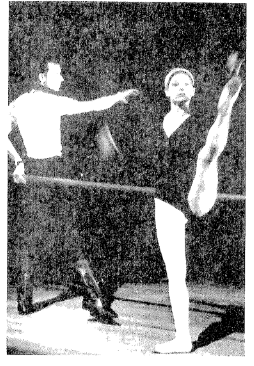




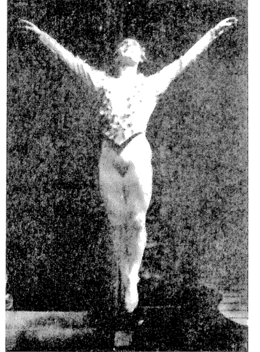
١٧١



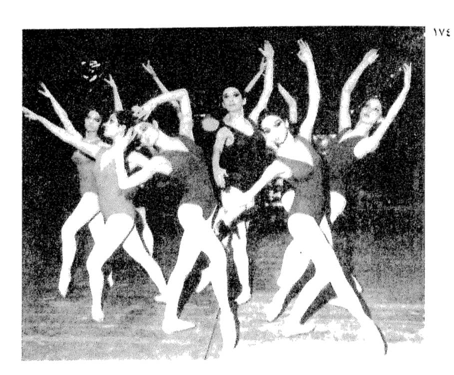
١٧٣



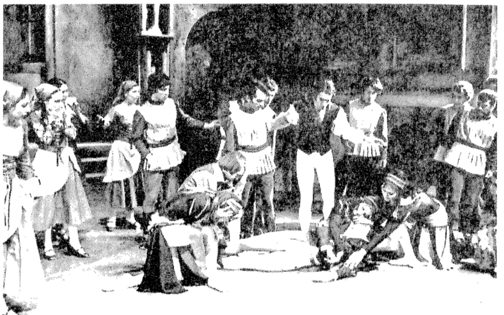
١٧٢

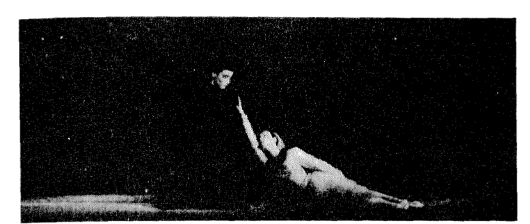


١٧٤



١٧٥









١٧٧

١٧٨



الجزء الثالث
الرقص كمشهد مسرحي

ترجمة : چيهان إبراهيم خريبه

Part Three الجزء الثالث

Dancing as Spectacle الرقص كمشهد مسرحي

إن أي نوع من أنواع الرقص يؤدي بهدف مشاهدته من قبل الجمهور أو لضرورة الإمتاع البصري للمشاهد يجب وأن يصنف علي أنه رقص مشهدي Spectacular، وهو في هذا أبعد ما يكون عن تحقيق الفائدة للمشاهد أو أن تكون تأديته من أجل الراقص ، وتلك هي الحالة بالنسبة للرقص الشعبي Folk Dancing الذي سنعالجه في الفصل التالي . ومن ناحية أخري فإن الرقص الشعبي يتسم أكثر بأنه مسل يحدث وبشكل كامل بهدف المشاركة وليس لتقديمه للمشاهدين ، لهذا فإن مهمتنا في بعض الأحيان لاتكون دائماً سهلة في رسم خط يمثل حداً فاصلاً بين النوعين من الرقص.

ومثل كل أنماط المسرح الآسيوي ، يعتبر المسرح التركي التقليدي مسرحاً شاملاً حيث تمتزج موارده معاً في بوتقة واحدة مثل الرقص والموسيقي ، والأكروبات والغناء والقصص ، كما أن أي عنصر من هذه العناصر لايطغي علي الآخر ؛ فجميعها تتفاعل بشكل دائم من أجل إحداث البسمة والسرور في نفس المشاهد . وفي هذا الإطار نجد أن الرقص مثله مثل العناصر الأخري (الأنماط الأخري) * له دور جوهري في المسرح الشعبي في تركيا سواء كان عرضاً للعرائس أو خيال الظل Shadow Show ، أو كان مسرحية ارتجالية يؤديها ممثلون ، ولهذا فإن السمة الجوهرية للمسرح التركي – هي تلك الخاصية التي تبدو وكأنها ترضي المذاق التركي – تعد مزجاً للموسيقي والرقص والقصة الدرامية – أي أنه مسرح استعراضي Theatre de Revue ، وحتي وقتنا الحاضر يستمتع جمهور المشاهدين الأتراك بعرض يمكن أن يقدم مثل هذا

---

* المترجمة

المزيج . إن الأشكال المختلفة للمسرح التركي التقليدي لاتحتوي فقط علي كم كبير من الرقص فقط وإنما استمدت جذورها أيضاً من الرقص القائم علي المحاكاة Mime-Dances . فعلي سبيل المثال فإنه مسرح الظل التركي الشهير يظهر علي أنه نتاج عملية تاريخيه بها استطاعت فنية مسرحية الظل Shadow - Play Technique أن تستعير الحركة Movement ، والوقفات Postures ، والأزياء من المهرجين العثمانيين والراقصين غربيي الشكل ، وكلا المصدرين تواجدا من مدة طويلة قبل ظهور مسرح الظل . وبشكل مشابه فإن الأورتايونو Ortaoyunu – وهو يحتمل أن يكون شكلا مسرحيا تركيا فريدا غير موجود في البلاد الإسلامية الأخري ، وهو فن الكوميديا التركي Turkish Commedia Dell'arte – عبارة عن نمو زائد للرقص التركي القائم علي المحاكاة Turkish Mime - Dences ، وبمرور الزمن أصبحت هذه الأشكال المختلفة للمسرحيات الفجة والفظة ممتزجة بالأورتايونو Ortaoyunu – سواء كانت هذه الأشكال عبارة عن مسرحية تؤديها فرقة Kol Oyunu (Company Play) ، أو مسرحية تعرض في الميادين Meydan Oyunu (Play The Round) ، أو مسرحية هزلية (Taklid Oynun Mimicry Play) .

وتحت التأثير الغربي في القرن التاسع عشر سقطت التقاليد الفنية للأورتايونو Ortaoyunu في غضون عشر سنوات وتحول الأورتايونو بشكل نهائي إلي نوع مختلف من المسرح الارتجالي Improvised يسمي تيوليوت Tuluat يؤدي علي مسرح مرتفع منحدر من الخلف بجناحين ، وكان هذا النوع أيضاً يحتوي علي ألحان تمثيلية بين الفصول المسرحية Inter Tudes ، وأحد هذه الألحان كان لحن الكانتو Kanto ، ويحتمل أن يكون مستمدا من الكانتو الإيطالي Italian Canto ولكن أكثره من آداب الغناء المسرحي الفرنسي French Theatrical والذي فيه كانت المرأة تغني وترقص في نفس الوقت الذي تقوم فيه بإظهار التعبيرات والإشارات المعبرة عن الأشعار الغنائية للأغنية ، وفي بعض الأحيان كان يقوم بهذا الدور اثنان أو ثلاثة أو أربعة أو حتي خمسة أشخاص ، وكل نمط من هذه الأنماط يحمل مسمي مختلفاً .

والشكلان ٥٧ ، ٥٨ يبينان فنانتي كانتو Kanto شهيرتين ، الأولي تدعي ڤيرچين هانيم Virjin Hanim ، والثانية تدعي كاميلا هانيم Kamela Hanim.

تمثل الرقص أيضاً بشكل بارز في فن تحريك العرائس ، وكان لدي الأتراك أنواع متعددة من العرائس هي : العرائس التي تهز Jigging Puppets ، وعرائس اليد أو القفاز Hande or Glove Puppets ، والعرائس التي تحركها الخيوط String Puppets ، والعرائس التي تحرك باستخدام العصيان Rod Puppets ، والعرائس العملاقة Giant Puppets ، وكلها عرائس راقصة وكان لفن تحريك العرائس الريفي وظيفه ذات طقوس وسحر ، وفي بعض الأحيان كانت تتحول هذه الوظيفة إلي التسلية المجردة وتواجد شكل فريد لهذا الفن في المناطق الريفية وفيه يستلقي المؤدي علي ظهرة ويخفي وجهه وجسمه بغطاء حاملاً إحدي العرائس في يده وعروسة أخري في اليد الثانية وقد ربط في نفس الوقت في رقبته عروسة كبري وبينما ترقص العروستان اللتان في يديه وتعانقان بعضهما ، فإنه يشد رقبته لتصبح العروسة الكبري بينهما وتمنعهما من المعانقة (انظر الشكلين ٦٧ ، ١٠٢) ، وبدلاً من العرائس في بعض الأحيان – يستخدم محرك العرائس معلقتين من الخشب ويلونهما ويلبسهما ملابس عرائس .

في كل المناطق الريفية في أنحاء الأناضول Anatolia كانت الدراما الفجة هي الشكل السائد ، وكانت مصحوبة بالغناء والرقص والمحاكاة ، وفي بعض الأحيان كانت تستخدم الأقنعة ومحاكاة الحيوانات ، وهذه الدراما أكثر ما يحتمل أن تكون ميراثاً من الشعائر الدينية القديمة انحدر من جيل إلي جيل ، وعلي الرغم من أن هذه المسرحيات اليوم علي وجه التقريب وبدون استثناء ليست أكثر من مجرد تسال وكثيراً ما كانت تعرض عناصر رمزية ، ويعرض الشكل ٦٨ صورة فوتوغرافية توضح مسرحية صامتة Muming Play من توكات Tokat والتي فيها أربع شخصيات رئيسية تقوم بالرقص حيث المرأتان اللتان علي يسار الصورة ماهما إلا رجلان متخفيان في زي النساء .

وكتأويل آخر للمسرح الشامل Total Theatre ، فإنه في بعض الأحيان لايتكامل الرقص مع طبيعة العرض ، ولكن المؤدين المختلفين من الأنواع المختلفة يقومون بأداء أدوارهم في نفس الوقت مع أنهم يقومون بذلك مستقلين عن بعضهم البعض . ويصف الرسم المصغر للقرن الثامن عشر في الشكل ٨٤ أحد المشاهد يحتوي علي راقص علي الحبل ، وعصا يركبها الصبي كالحصان ، والعديد من الراقصين ، وأحد الصور المصغرة للقرن السادس عشر تصف أحد الراقصين بجانب إحدي الخيام ، وأخري تصف راقص أكروبات Two Acrobatic Damcers، وصبيين راقصين ، وأحد الراقصين ممسكا بـــ (Cegane (Jingling Johny ، وثلاثة مهرجين (انظر شكل ٧٤) وكما علقنا من قبل علي الصورة المصغرة للقرن السادس عشر ، فإن (شكل ٦٣) يبين ولدا راقصًا ، ودرويش ميلفيلقي Mevlevi يرقص في نفس الوقت ، ولقد قام أحد من شهدوا القرن الثامن عشر بالتوصيف التالي: يشغل بعض راقصي الحبل السمجين ؛ والمصارعون غير المناسبين ؛ المهرجون الحمقي ؛ والراقصات Female Figure - Damcers الفترات الفاصلة بين الكوميديا الواحدة والأخري ، ويبين هذه الأخيرة حيث لاتكمن أهليتها بالطبع في سمو خطواتها ولا في لياقتها للحركة Action ولكنها تلك التي تهب سروراً غير محدود للأتراك بتلك الخاصية التي تميزهم ، – حيث تقوم فتاة صغيرة – يتراوح عمرها بين العاشرة والثانية عشرة – بتمييز ذاتها بشكل كبير وعندما تكون في نهاية كل رقصة فإنها – طبقاً للعادة – ثم تلف علي الجمهور ومعها الدير Dair لتلقي المال في مقابل هذه الأفكار السارة التي قدمتها ...

وفي بعض الأحيان كان الراقصون المهرجون يشاركون في عروض الأولاد الراقصين ، وقد يقلدون رقص هؤلاء الأولاد بشكل غير متقن ، ولهذا السبب تصبح المقارنة بين أداء الاثنين باعثاً للتسلية (شكل ٨٣) .

لاتقدم العروض في مبان خاصة أنشئت لهذا الغرض أو علي مسارح مرتفعة عن الأرض ، وإنما تقدم في أي مكان يتيح عملية الاتصال مثل الميادين العامة وصالات

الفنادق ، والمقاهي ، والحانات ، والمساكن الخاصة . وهنا أعيد إنتاج صور عديدة مصغرة ومعبرة عن القرن السادس عشر (أشكال ٥٩ – ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٤) حيث تبين الكثير أو القليل عن السرداقات المعاصرة التي تحتوي علي ثلاث قاعات للعرض لهذا يمكن أن تقدم العروض حيث تكون الرؤية أفضل والمكان أوسع . وفي بعض الأحيان تقام الخيام . ويبين شكلان توضيحيان مصغران للقرن السابع عشر (شكل ٧٦، ٧٧) عرضاً مقاماً في مسكن خاص حيث يقدمه راقصون ساخرو الشكل مرتدين أقنعة حيث كان العارضون والمشاهدون رجالاً ، إحدي صور القرن السادس عشر توضح الرجال والنساء معاً في حفلة تتحول بعد ذلك إلي لهو (شكل ٤٢) ، حتي الحانات والخمارات استخدمت لتقديم العروض ، وأحد الأشكال المصغرة المعبرة عن القرن الثامن عشر Miniature (شكل ١٨) يوضح إحدي الحانات حيث يوجد بها شاب مسرف يتسلي بولد صغير يرقص ويغني ويصاحبه اثنان يعزفان الموسيقي . وفي يومنا الحاضر تستخدم القري ، والحفلات داخل البيوت ، والميادين العامة بالقري كأماكن للعرض ، وتصف صورتان ملونتان من نفس القرية (شكل ١١٤ ، ١٢٤) عرضاً لإحدي المسرحيات الصامتة باستخدام عصا يركبها الصبي كالحصان ، وآخر يعرض عصا يركبها الصبي كالجمل . وبعض المشاهدين يجلسون علي الأسطح .

وقبل حدوث التأثيرات الأوروبية لم يكن الرصيف المرتفع يستخدم كمسرح لإجراء العروض . وفي عام ١٩٣٩ نشر أول سجل للمسارح المبكرة في اسطمبول Istanbul في جريدة تصور باللغة الألمانية وكانت تطبع في براج Prague . وبشكل مختصر قد تقرر – لبعض الوقت – أنه كان لدي اسطانبول مدرجان Amphi Theatres ومسرح لإنتاج الأوبرات الإيطالية ، ومسرح رابع لإنتاج المسرحيات التركية ، ولعل هذا كان نواة لمسرح قومي ولكن تطورات المستقبل جعلت هذا الأمر مشكوكاً فيه ، وبالاضافة إلي ذلك فإن الحوار الذي تزود بالمذاق التركي وموسيقاه كان متمما لكل إنتاج . وفيما عدا آلات النفخ الموسيقية Wind Instrumonts ، وثلاثة أزواج من آلة الصنج الموسيقية Cymbals ، كان يوجد أيضاً كورس مكون من خمسة رجال

يستخدم كل منهم الدف Tambourine ويقوده مايستور الكورس . صحبت هذه الموسيقي حوار الممثلين . قام أربعة رجال – مرتدين زي النساء – بتمثيل بعض الرقصات علي الموسيقي التي لاتتحملها الأذن الأوروبية ، فلم يكن هناك مشاهد أو تراكيب Settings ، علي الأقل لم يكن يوجد ما يمكن مقارنته بالمسارح الأوروبية . ومع ذلك – علي الرغم من هذا النقد – فإن كاتب هذا المقال يعبر عن أمله في أن هذا قد يقود إلي تكوين مسرح قومي . وبدون الحاجة إلي القول بأن هذه العروض التي وصفت بأنها مثلت في المسرح الرابع لاسطمبول كانت علي الطراز التقليدي وإنما كانت تمثل علي رصيف مرتفع Raised Platform .

إن الرقص باستخدام راقصين من الصبية مرتدين زي النساء ، ومن المهرجين وبعض الجوالين من الدراويش يعد جزءاً هاماً من العمليات المشهدية سواء في المدينة أو في القري . ويعد تواجد الرقص أكثر رفعة ومبالغة إذا ما عرض في الخلاء Pageant لموكب سلطاني أمام موقع المهرجان . وأعيد إنتاج احدي الصور التخطيطية المصغرة المعبرة عن القرن السادس عشر في هذا الكتاب (شكل ٢٧) حيث تصف موكباً سلطانيا لموظفين كبار في الدولة وضباطا علي ظهور الأحصنة ، وفي الطليعة يعتليها جزء من الفرق العسكرية يعزفون علي الأبواق والطبل ، وعلي يسار الصورة من ناحية الجنوب يوجد دليل Delis أو بعض المتطوعين غير المنتظمين الذين يطلبون في ميادين المعركة وأثناء المهرجانات السلطانية لتوضح قدرتهم علي تحمل أقصي معاناة بوخز جلودهم وجسدهم بالرماح والسيوف ، وهم يقومون بأداء مثل هذه المهارات كدليل علي ولائهم للسلطان . وعلي الجانب الأيسر من ناحية الجنوب يوجد ولدان يرقصان مرتديين جونلات وممسكين بخشخيشتان ، وراقص ساخر يرقص بشكل كوميدي ممسكاً منديلين في كلتا يديه ، وكان يصاحبهم أحد الموسيقيين يعزف علي القيثارة . ولعل هذا أمراً غريباً حيث إن القيثارة آلة تستخدم للعزف في مكان مغلق Indoor ، وهي في وسط هذه الضوضاء وصوت موسيقا الفرقة العسكرية من المؤكد أنها لاتسمع إطلاقاً . وبشكل مشابة تصف إحدي الصور المعبرة عن القرن السادس عشر (شكل ١٧) ولدا راقصا آخر تصاحبه آلات موسيقية مختلفة تستخدم للعزف في مكان مغلق .

تعطي إحدي الكتيبات الصغيرة وصفا تفصيلياً وحيا لمثل هذا الموكب الإستعماري الذي يتضمن الرقص في مناسبة زواج أخت السلطان وإثنتين من بناته . ووصفا آخر لمهرجان موكب « استعماري كتب كما يلي : ... ثلاثين رجلاً ممتطيين الأحصنة وحاملين الطبول و Hobois يقومون بعزف الموسيقي وراء هذا الطراز التركي – حيث يقوم سبعة أو ثمانية مصريين بتقديم الحيل – حيث يجعلون للحماقة Foolery مكانة في عظمة العالم : يمشي أربعون من الموسيقيين إثنان إثنان يعزفون علي الأعواد* والهارب والجيتار : يرتدي الأحمق غطاء للرأس ومعطفا مغطي بعظام الخراف ويظهره الأتراك وكأنه قديس يرقص وحده ويقوم بإجراء الحيل .

وتعد مواكب الطوائف التجارية نوعاً آخر مرتبطا أيضاً بالمهرجانات السلطانية ، وتمر كل طائفة في موكب أمام السلطان علي سيارات مزينة.، مع بعض المشاهد التي تعبر عن تجارتهم المحترمة مع صور راقصة عملاقة ومهرجين وأولاد راقصين إلخ .

ويوجد أيضاً موكب آخر تقوم به طائفة تدعي تيوليومكوس Tulumeus – وهم عدة مئات من الرجال بعضهم يحمل عصياً وبعضهم لايحمل يوجد في نهايتها حويصلات مليئة بالهواء ، ويقودهم رجل يركب حمارا صغيرا ، ومعهم هذه الحويصلات– التي تدعي تيوليوم Tulum ، ويصطدمون بالمشاهدين الفضوليين من أجل أن يستبعدوهم وفي بعض الأحيان يقومون بتشخيصات Impersonations ساخرة . وفي أحيان أخري في مواكبهم يعرضون ماكيت بحجم عملاق يقصدون تحية الجماهير به ، بينما يمكن مشاهدة النساء خلف البراقع يقهقهن بحماس. وهذا يذكرنا بشكل كبير بمواكب كاموس Komos الإغريقية القديمة . ويظهر ذلك بدرجة أقل مؤخراً في القرن الثامن عشر علي أنه نوع من التيوليومكوس Tulumcus ولكنه في ذلك الوقت يدعي سين أسكيري Cin Askeri وفيه يقفزون ويرقصون وينقلبون أو يرقصون وأرجلهم في الهواء ويلبسون ملابس ساخرة تغطي أيديهم وأجسامهم بشكل زائد .

---

* القيثارة Lute

وحتي وقتنا هذا فإن بعض المواكب الخاصة بالاستسقاء *في نواحي عديدة في المناطق الريفية تذهب من منزل لآخر وفيها يرقصون ويمثلون مسرحيات صامتة وذلك لاتقاء قسوة الشقاء وليؤمنوا مزروعاتهم ، ويقومون أيضاً باحتفالات يتحولون فيها مثل السيا جيزميك Saya Gezmek ، وفيها تقوم مجموعة من المتنكرين– سواء قبل أو بعد تقديم مسرحية ما – بالرقص أمام أو داخل كل منزل ويلتمسون المساعدة ويتلقون المنح جامعين الأموال بنوع من الابتزاز .

ويحدث موكب الكاروچلو بارز Koroglu Barz – وهو نوع من الأورزويوم Erzurum – باستخدام مدية في اليد اليمني ويثنون ركبهم أمام مواكب العرس ، وفي مناطق عديدة في المهرجانات القومية تعرض مواكب الايفيز Efes الرقصات المحلية مثل التوپال كوزما Topal Kosma (الاسم الأدبي لها القفز مع الجري Limping Run) حيث يرقصون ويمشون مشية منتظمة أمام الموكب .

يؤدي الرقص أيضاً علي الماء باستخدام أطواف Rafts كبيرة الحجم ومزينة مما يضفي عليها الجمال (شكل ٨٢) هذا بينما يجلس المشاهدون علي الشواطئ أو في مراكب مجاورة لمكان العرض . وإحدي أنماط الرقص الفريدة علي الماء يمكن رؤيتها في الرسم التخطيطي المصغر المعبر عن القرن الثامن عشر في صفحتين مزدوجتين في هذا الكتاب (شكل ٩٠ أ – ب) ويبين هذا الشكل أربعة أولاد يرقصون كل منهم يقف علي طوف صغير ينزف في الماء باستخدام أثقال تحت الماء ، كما أن الراقص مثبت في الطوف باستخدام قائمة رأسية يلبسها تحت الجونلة ، والفستان الطويل يقوم بمهمة إخفاء هذا الاتصال بين الراقص والطوف ، ويمكن لهذه الطوافات أن تتحرك وهي في نفس الوقت مثبته بحبال تربطها حتي ان الفنان الذي رسم الشكل التخطيطي هذا – وهو فنان عظيم اسمه Levni استطاع أن يصف أو يرسم هذه الحبال بوضوح معبراً عن القرن الثامن عشر وحيث إن الراقصين مثبتون مع الطوافات فإن

---

* يستعطفون من أجل نزول المطر (المترجمة) .

حركتهم أصبحت محدودة ومقيدة حيث لايستطيعون إلا تحريك أيديهم وأذرعهم وجذعهم ويبين الجزء الأيسر من نفس الرسم التخطيطي ولدين آخرين يرقصان في مركب. وفي نفس الوقت يبين هذا الجزء السلطان والحاضرين معه يشاهدون العرض من جوسق (كوشك) Kiosk علي الشاطئ وهذا اختراع غير عادي كان بشيراً بإختراع الغواصة وقد ظهر هذا الاختراع سنة ١٧٢٠ في نفس المهرجان ، فقد كان قارباً علي شكل تمساح يعمل سواء علي سطح الماء أو تحته ، فعندما يفتح التمساح فمه يقفز الراقصون الخمسة ويرقصون عليه .

يعد كل من البنات والفتيان الراقصين تشكيلاً منظماً من أول بلاد الشـــرق الأدني إلي آخرها ؛ فهم المسلون المحترفون الذيـــن يستأجـــرون لهذه العـــروض الراقصـــة (الرقص الاستعراضي) ويوجد من يقوم بنفس أدوارهم في البلاد الأخري ؛ فالأولاد الراقصون والمغنون لهم نظراتهم في شيلوه Shelluh أوشيتا Chellah في شمال أفريقيا ، وفي الباتشاز Batchas في وسط أسيا ، وفي الجنك Gink ، والماتريب Matrib، والموكـــاناث Mukkannath ، والكاوالز Khawals في بلاد مـــا بين النهرين (العراق) Mesopotamia ومصر . أما عن نظائر الفتيات الراقصات فنجدهن كثيرات في – ألماحص Alimahs ، والجواسيس Gawases في مصر ، وبنات الأوليـــد نيل Ouled Nail ، وبنات النوتش Nautch في الهند ، وبنات الجيشا في اليابان وراقصات الهولا Hula من جزر المحيط الهادي ، وحتي عروض بنات الكورس Chorus في برودواي يمكن أن تصنف علي أنها فتيات راقصات تناظر هؤلاء اللاتي نتحدث عنهن . إن المصادر التركية المبكرة تمنحنا القليل من المعلومات بالنظر إلي الفتيان والفتيات الراقصات ، وهذا يرجع إلي أن الرقص نظر إليه من العديد من الكتاب في الماضي علي أنه رياضة رديئة وغير مناسبة ، خاصة عندما ينغمس فيها الفتيان والنساء المحترفات . ومن ناحية أخري جذب المسافرون الأجانب الأنظار نحو هذا الموضوع في كتبهم ، وعلي الرغم من تأكيدهم علي أخلاق الرقص الكاسدة وشخصيته الفاسدة ، فإنهم لم يستطيعوا إخفاء اهتمامهم غير الظاهر – الذي يولونه لهذه العروض في توصيفاتهم .

ومثل الفتيات الراقصات والفتيان الراقصين كمثل الممثلات والممثلين في عصرهم . كان الاسم التركي الذي أطلق علي الفتيات والفتيان الراقصين شينچي Cengi . ويشار في الكتب المعاصرة والمعاجم إلي الشينچي Cengi علي أنه مرادف للراقص الهزلي (الكوميديان) , Commediante , Comediant , Spielmann Comicus Joucurde Faree .. إلي آخره . ان اشتقاق مثل هذه الكلمة يشوبه الشك ولكنه يمكن أن تشتق من عمل كلمة تشانج Cenk التي تعتبر قيثارة توضع علي الصدر أثناء العزف (تعرف في بعض الأحيان بأنها قيثارة اليهودي) ، وهي آلة قديمة تستخدم أحياناً – مع الصنج الموسيقية Cymbals – والآلات الأخري المصاحبة للرقص (شكل ٧٤ ، ٧٦) . ويوجد تفسير آخر لأصل هذه الكلمة – شينچي – مشتق من تشابهها الصوتي مع كلمة تشينچين Cingene وهي تعني الغجري ، ويمكن تذكر أن معظم الفتيان والفتيات الذين يرقصون ينتمون إلي طائفة الغجر Gypsy ، وتوجد أيضاً علاقة وطيدة بين الغجر ومسرح الظل Shadow Theatr، والأوتايونو Ortaoyunu ، كما أنه توجد كلمة غجرية تدعي تشانج Chang أو تشانك (الحجم تشانجا) Chank وهي تعني رجل Leg . وفي لغة الغجر كلمة تشانغالا Changhala تعني سريع . وهناك نظرية أخري – ليست صحيحة مع ذلك فهي تقول إن الشينچي Cengi اشتقت من الكلمة القديمة سينادي Cinaedi ، وهم المبشرون بالأولاد الراقصين . وعلي الرغم من استخدام كلمة شينچي Cengi لكل من الفتيان والفتيات الراقصين فإنه توجد كلمتان أخريان تعبران عن الأولاد الراقصين: إحداهما كوشيك Kocek ومن ترافقهم تدعي كوشيكشي Kocekce ، والأخري تاڤاسان Tavsan (الكلمة التركية لكلمة أرنب) ومن ترافقهم تدعي Tavsanca لقد اتخذ الأولاد الراقصون هذا الاسم الأخير لاعتيادهم القيام بحركات بوجوههم مثل تقطيب الوجه وتشنجه ، وأيضاً خفه خطواتهم وقفزاتهم وتحريكهم عضلاتهم وجلد وجوههم مثل الأرانب وذلك أثناء قيامهم بالرقص وهذا مايسمي تاڤاسان راكزي Tavsan Rakse . ويظهر الاختلاف أكثر بين التاڤاسان Tavsan (شكل ٣٩) ، والكوسيك Kocek (شكل ١٣) في طريقة ارتداء الملابس .

وبشكل عام يحدد رقص الفتيات والفتيان عصرهم باستخدام فرقعات الأصابع أو ببعض الآلات مثل العصي القصيرة ، والتصفيق باستخدام أكف الأيدي أو مايسمي تشالبارا Calpara (وهو مشتق من كلمة Charpara الفارسية وهي تعني أجزاء) والصاجات المعدنية التي توضع في الأصابع وتسمي Zil (شكل ٢٠، ٥٤) ، وأيضاً صاجات (صنج) صغيرة متصلة بكل ذراع تعرف أيضاً باسم Zilli masa زيلي ماسا (شكل ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧) .

نجـد أن الأولاد الراقـصين أو الكوشـيك Kocek (شكل ٣٢) مـا هم إلا أولاد صغيرون يوحي رقصهم ومظهرهم الخارجي بالأنوثة ، ففي بعض الأحيان يطيلون شعورهم ويزينون خصلاتها (ضفائرها) ويرتدون قبعات علي شكل مخروطي ، وفي بعض الأوقات يرتدون ملابس كالفتيات ، ويتكون رقصهم من خطوات بطيئة ، آخذين بعض الوقت بين التصفيق وفرقعات الأصابع في القيام بخطوات يتمخطرون فيها ، وحركات بطيئة وبعض الإيماءات وبعض الشقلبات والركل والدوران علي الأرض وبعض الألعاب الأخري والحركات الساخرة . وتوجد أسماء معينة لرقصاتهم ما زالت موجودة مثل : كايتان أويونو Kaytan Oyunu ، وفيس أويونو Fes Oyunu ، وتيورا أويونو Tura Oyunu . ويرقص الفتيان ما داموا يحافظون علي مظهرهم الجيد ويستطيعون أن يخففوا لحيتهم . ولقد كتب أحد المسافرين الإنجليز عن رقصهم ما يلي: الأفضل أن يرتدي ملابس تبدو ثرية – سواء مطعمة بالذهب أو الفضة أو مصنوعة من الحرير الخالص . تقترب من منتصف أفخاذهم ، ويرتدون أزراء في أيديهم ، وحزاماً حول وسطهم يبدو منه الثراء، به كيس الدراهم ، ويرتدون فوق باقي ملابسهم تنورة Petticoat تتسم بأنها كبيرة وتغطيهم حتي ركبهم وكان ذلك دسماً جداً ذا بريق يعطي لونا مبهجا ... ولم تكن رؤوسهم محلوقة تماماً ولكن كانت تتدلي منها ضفائر لطيفة تحيط بهما ، وفي بعض الأحيان تكون قصيرة جداً ولايمكن رؤيتها ، ولكنهم الآن يتركونها تتدلي فهي تعطي لهم ميزة ، وأحياناً يطلقون ضفائرهم علي أكتافهم وفي أحيان أخري يلقونها علي ظهورهم . وفي العادة يضعون علي رؤوسهم قبعة من الحرير أو من الفراء وتسمي هنا – كولباك Culpack . وكان يوجد ولد

لطيف عمره حوالي عشر سنوات – لديه رأس جميلة مليئة بالشعر الطويل مثل النساء ، يرقص معه شاب وسيم (حوالي ٢٥ سنة) وكلاهما تركي . اتخذا أوضاعاً شهوانية احتيالية يمكن إدراكها بتلك البراعة الغريبة للبذاءة الصامتة – وكمعترض علي ذلك فأنا أعتقد أن الساردانوبالوس Sardanopalus والمحاكم الخاصة بالمخنثين في الشرق لم يقترب منهما أبداً وبعض الرقصات الباقية كان يشارك فيها أربعة أو ستة اشخاص وأحياناً ثمانية في الفرقة الواحدة . وهي تتكون في أغلب الأحيان من التواء الأجسام (أوضاع خليعة مزعجة ويتكلمون كالواعظين الشرقيين بإشارات مثل إشارات البكم (الخرساء) ينزلقون بخطواتهم ويدورون بخفة . ولايوجد علي الإطلاق أي معانقة أو ترميز أو تشابك للأيدي ... منهم من يأتون دائماً أمام الشخص (حيث يرقصون) ويجرون (كلما حانت الفرصة لمرورهم أو يعيدوا عملية المرور إلا إذا كانوا يستجلبون الهدايا أو مثل هذه الحالة الخاشعة) ثم تكون نصف دائرة أو دائرة كاملة ويستمرون في الانتقال من إحدي النغمات والسخرية علي بعضهم البعض ، حتي يصلوا في النهاية إلي موسيقاهم المرحة ، ويستديرون (مثل الدراويش) لوقت طويل، وهكذا يتوقفون عن الانحناء ثم يجرون بعيداً نحو موسيقاهم والتي لها دقات عنيفة في أغلب الأحيان .

كتب أحد المسافرين في بداية القرن التاسع عشر تقريراً عن الفتيان الراقصين التركيين . شاهد أحد العروض التي قدمها أربعة فتيان صغار تتراوح أعمارهم بين الثالثة عشرة والسابعة عشرة واثنان أكبر منهم يؤدون أدوار المهرج . وصف هذا المسافر الفتيان الصغار بأنهم كانوا يرتدون أزياء النساء الأتراك وأحزمة متصلا بها صفائح معدنية . أما المهرجون فقد إرتدوا زي الرجال وأحدهما ارتدي بعض الخرق البالية . وكان موضوع الرقصة أخلاق ومكائد السيدة التركية ، واعتقد المسافر أن الأولاد كانوا رائعين في تنكرهم ، خاصة عندما غنوا بأصوات نسائية جشة ، وأفضل المهرجين مثل شخصية أحد المحبين قام بترتيب أحد المقابلات مع امرأة بعد هروبهما من زوجيهما، وكان المهرج ذو الملابس الفقيرة يمثل المحب المهجور الذي يسخر منه الآخرون . أما عن المحب المفضل فقد قاد المرأة في رقصة دائرية أثناء

قيامه بحركات شهوانية . وفي بعض الأوقات ترك الموسيقيون بعد نغمة مزعجة عالية ومفاجئة أماكنهم وإنضموا إلي راقصين وكل هذا كان مصحوباً بالعزف علي الصاجات والأجراس المعدنية المعلقة في الحزام الذي يرتديه كل فتي منهم .

هؤلاء الفتيان – كما لاحظ المؤلف – فيهم الأرمانيون واليهود ، ولكن معظمهم كان يونانيا . ولعل الأتراك لم يدخلوا مثل هذه المهنة التي تحط من شأنهم . وأكد المؤلف وجود حوالي ٦٠٠ فتي يرقصون في حانات القسطنطينية ولاحظ أن الكثير منهم ممثلون يتسمون بالعفة .

نستطيع أن نفترض من الوصف التالي أن الفتيان الراقصين كانوا يؤدون أيضاً مايسمي بالماتراك Matrak وهو الرقص باستخدام السيوف والذي وصفناه في المقدمة: شباب ، ولدوا في جزر اليونان في أرتشيبيلاجو Archipelago ، يمارسون المهنة غير الشهيرة وهي الرقص أمام العامة : وهم يؤدون ذلك بشكل أساسي في خمارات جالاتا Galata ، ولكنهم أيضاً مصارعون شعبيون يهاجمون ويدافعون عن أنفسهم باستخدام السيوف والدروع ، وهم أيضاً يستأجرون لإحياء حفلات الزواج والختان لإضفاء التسلية عليها . تتفق أخلاقهم وملابسهم مع مهنتهم غير العادية ، وبعضهم نساء والبعض الآخر رجال ، وهم محبوبون ومحمودون جداً من قبل جمهورهم لدرجة أن الكثير من الشعراء ينظمون قصائد في مدحهم ، حيث يمدحون جمالهم الفيزيقي وأيضاً مهارتهم في مهنتهم ، وأحد هؤلاء الشعراء وأكثرهم شهرة هو الشاعر اندروفلو فازيل Enderunlu Fazil ، فقصيدته كتاب في الحب Defter- Ask تحتوي علي ١٧٠ كوبليه مادحاً فيهم مهارة فتي القرن الثامن عشر الراقص تشينچين إسماعيل Cingene Ismail فلقد أبرز كتاب تشينچينيم Cingename – وهو كتاب عن الفتيان الراقصين في بداية القرن التاسع عشر– أسماء والأسماء الفنية لخمسة وأربعين ممثلاً بينهم الكرة الذهبية Altintop ، والشجرة النضرة Tazefidan ، و عصفور الكاناريا Kanarya ، و العالم الجديد Yeni Dunya ، و المجعد Kivircik ، و الثعلبي Tilki . هذا بالإضافة إلي الألقاب المهنية مثل : زالم صاح Zalim Sah ، وفيتن صاح Fitne، وساتشيلي

راما‌زان Sachi Ramazan ، وكاح صاح Cah Sah ، وكوبيلي أيڤاز Kupeli Ayvaz . يتكرس الناس في الحانات وتتضاعف أعدادهم عندما يبدون تقديرهم للرقصات التي لاتتكرر كثيراً حيث تخطف ألبابهم ومن فرط سرورهم يتلفظون بألفاظ فاحشة ويسبون الدين هذا إلي جانب صرخاتهم المؤدية نفس المعني، ويحطمون الأكواب ، ويلوحون بسيوفهم حتي إنهم قد يتعاركون فيما بينهم . فشعبيه الفتيان الراقصين أدت إلي الكثير من المشاكل وإلي المشاجرات بين الجانيساريز Janissaries– والذين هم في النهاية موجودون لحفظ النظام في الجيش – الذين منع السلطان محمد ظهورهم . والعديد منهم فر إلي مصر حيث وظفهم الخديوي محمد علي باشا Mehmet Ali Pasa . وفي النهاية ولوضع نهاية للشعب صدر قانون في عام ١٨٥٧ يدين الكوتشيك Kocek ويحرم عروضهم . وبالنظر إلي الفتيان الراقصين – الكوتشيك – يمكن أن نجدهم ما زالو يؤدون عروضهم في الأناضول – سواء كانوا محترفين أو هاوين – فهم يطلبون للتسلية والمتعة في حفلات الزفاف (شكل ٩٣ ، ١١٠) ، وبعضهم مازال يرتدي التنورات ذات الألوان العديدة ، وهم يعتبرون علامة لعصرهم سواء بفرقعة أصابعهم أو باستخدام الملاعق الخشبية . والفتيان يرقصون طالما كانوا يحافظون علي مظهرهم الجاد ويخففون لحيتهم ، في بعض أقاليم الأناضول – حتي في يومنا الحاضر – يصبح هؤلاء الفتيان عازفي طبول للفتيان الراقصين الآخرين وذلك عندما يفقدون مظهرهم الجيد وتطول لحيتهم وفي بعض المقاطعات. ولكي يتعود الراقصون علي الدوران بسرعة دون أن يصبحوا مصابين بالدوار، يصنع المدربون تلاميذهم في سلال كبيرة تعلق في السقف ويديرون السلال بسرعة كبيرة .

أتي الفتيان الراقصون من طوائف وفرق للتسلية تدعي كول Kol . وبالنسبة لإڤليا Evliya ، فإنهم قد جمعوا إلي حوالي أثنتي عشرة فرقة ، وقد أعطي لكل فرقة خصوصياتها وعددها الكلي طبقاً لتصنيف سنة ١٦٣٨ ، ومشيراً إلي أنهم بشكل كلي يزيدون علي ثلاثه آلاف ممثل في هذه الفرق ، وكانت أسماء هذه الفرق كما يلي : فرقة پارپول Par Pul Kolu ، (٢) فرقة أحمد Ahmed Kolu ، (٣) فرقة عثمان Osman Kolu ، (٤) فرقة سيوڤي Servi Kolu ، (٥) فرقة بابا نازلي

Baba Nazli Kolu ، (٦) فرقة زومرود Zumrud Kolu ، (٧) فرقة تشيليبي Celebi Kolu ، (٨) فرقة أكايد Akide Kolu ، (٩) فرقة سيڤاهير Cevahir Kolu ، (١٠) فرقة ياتاكوچيلو Patakoglu Kolu ، (١١) فرقة هاتشيون Hasune Kolu ، (١٢) فرقة ساموركاش Samurkas Kolu . وكان جميع الممثلين ذكورا وبعضهم كان لديهم مهارات أكورباتيكية كما كان منهم مشعوذون يقومون بالحيل . وتعد فرق باهيتشاڤانوجلو Bahcevanoglu ، وهاليل Halil ، وايديرنيلي Edirneli من أكثر فرق الرقص والتمثيل بالإشارات شهرة (شكل ٨٦،٨٤) . وسنشاهد فيما يلي الفتيات الراقصات أو تشينچيس لديهن فرقهن المنفصلة أو ما تسمي كولز Kols .

بالنسبة للفتيات الراقصات (أشكال ١٤ ، ٢٠ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١، ٤٧ ، ٥٤ ، ٥٦) فقد كن مشهورات وكن مصدراً للسرور بالنسبة للمشاهدين الذكور. وكان رقصهن يتكون من التواءات موحية وكم كبير من هز البطن وإدارة الجذع ويركعن ممسكات بعصا خلف ظهورهن حتي تلمس رؤوسهن الأرض خلفهن وهو وضع مشجع في العادة ومثير لحماس المشاهدين كي يضعوا عملة في أيدهن . ثم يهززن جسدهن علي الجنب فترتعش كل عضله ، كما يرتعش الكتفان وكل هذه التغيرات والأوضاع تثير الشكر والتعاطف . وفي بعض الأحيان يؤدين نوعاً من التمثيل الصامت للحب الجسدي مع التعبير عن العاطفة المقيدة ويتقهقرن وكأنهن مرعوبات ومتعبات وأحياناً يتخذن اتجاهات جريئة متظاهرات بإلقاء صدورهم وشفاههم نحو الجمهور . والعديد من المسافرين قد كتبوا عن الفتيات الراقصات ، ومن بين أمتع التقارير التي كتبت ، الملخص التالي من خطابات مشاهدة بريطانية : إن النغمات مفرحة ومنعشة للغاية ومع ذلك يوجد بينها النغمات الناعمة المثيرة للتعجب ، وكانت تتغير خطواتهن طبقاً لمدي سرور الراقصة والذي يدعوها للرقص ولكن كل ذلك في وقت محدد ويحدث ذلك إمتاعاً غير محدود وأكثر من راقصاتنا – علي الأقل من وجهة نظري . .

وفي خطاب آخر كتبت : يتراوح عدد الفتيات تحت الصوفا Sofa نحو العشرين فتاه ، طبعن في ذهني صور الحوريات القديمة ، ولا أعتقد أن الطبيعة استطاعت أن

تصور مثل هذا المشهد من الجمال . فقد جعلتهن علامة للعزف والرقص . بدأت حوالي أربع راقصات منهن يعزفن نغمات هادئة علي الآلات ما بين العود والجيتار والتي تصاحبها الأصوات بينما ترقص الأخريات بالتبادل . وهذا الرقص يختلف اختلافاً كبيراً من حيث الشكل عن أي رقص رأيته من قبل ولايوجد ما هو أكثر فناً من ذلك أو لائقاً أكثر لتوليد مثل هذه الأفكار ، فالأنغام ناعمة (هادئة) ! والحركات ذابلة – مصحوبة بوقفات وعيون ناعسة ، ويملن للخلف ثم يستعدن وضعهن بطريقة فنية جداً لدرجة أنني أشعر بكوني أشاركهن – أنا من أشعر بأنني متجمدة ومشلولة التفكير – لم أستطع أن أشاهدهن بدون أن أفكر في شيء لايمكن التعبير عنه بالألفاظ .

ولأن الفتيان الراقصين يقلدون بشكل أساسي فقط رقص النساء ، فإن النساء بدورهن يقلدن الرجال في رقصهم . وأعيد هنا إنتاج إحدي لوحات القرن السادس عشر من المكتبة القومية النمساوية (شكل ٣٥) وهي تبين بعض التشينچيس Cengis- الفتيات الراقصات . وهن مرتديات ملابس الذكور يمثلن مشاهد غزلية تعبر عن القرب والحب حتي في عزلتهم فإن النساء يستطعن أداء كلا الأدوار النسائية والرجالية .

ويعد غطاء الرقص الحريري من الأضافات التي تحسب للفتيات الراقصات (شكل ٣٣ ، ٣٤) . وبإمساك طرفي الإيشارب الحريري بين أصابعهن يمكنهن أن يلعبن دور الفتاة الخجول أو الغانية اللعوب . أو قد تلف الفتيات الإيشارب علي شكل حبل ثم تثنيه حول الرأس أو الرقبة ، أو قد يمسكن به أمام وجوههن كالبرقع ، ومن ثم أصبحت أسماء الرقصات التي نهضت في تلك الفترة كايتان أويونو Kaytan Oyunu ، أو تيورا أويونو Tura Oyunu (وكل من الكايتان ، والتيورا تعني الحبل الحريري ، شريط الزينة ، المنديل المعقود) . أعطي أحد الملاحظين الأجانب وصفاً لهذا الرقص ، وذكر أنه تمثيل صامت يعبر عن العلاقات الغرامية يحدث في مصاحبة التشانج – الفتيان الراقصين – والدفوف .

تتكون الكول Kol أو فرقة التشانچي من الكولپاشي Kholbasi ، وهي قائدة الفرقة ومساعدتها ، وفي العادة حوالي اثنتي عشرة فتاة راقصة ، وأربعة عازفين

يسمون سيراسي Siraci ، أحدهم يعزف علي الكمنجة وآخر علي طبلة مزدوجة ويدعي نيكير Nekkare والاثنان الآخران يعزفان علي الدفوف مع بعض المساعدين. وأعمارهم ما بين الثلاثين والخامسة والثلاثين ، وكانت الكولپاشي Kholbasi ومساعداتها هن النساء الأكبر سنا . ولو حدث ووصلن سن الستين فإنه كان من المعتاد أن يشاركن في الرقص الافتتاحي البطيء الذي يدعي آچير إيزجي Agir Ezgi ، وتعتبر يلدز كامر Yildiz Kamer إحدي الكولپاشي الشهيرات في القرن التاسع عشر – وقد اشتهرت بأدائها علي آلة الزورنا Zurna وهي آلة تشبة آلات النفخ، وهي آلة غير معتاد العزف عليها من قبل الناي وكان موقع عملهن هو حمام النساء العام في تاهتاكيل Tahtakale وهو مركز معروف في اسطمبول لمثل هؤلاء المسليات .

كانت سويچون (أو سويچونسو Soygun (Soyguncu) هي تلك النساء اللاتي تساعدن الراقصات في خلع وارتداء ملابسهن . وفي مثل عناد الكوتشيكس ، كانت تشينچيس Cengis تدعي زوريفا Zurefa أكثر رشاقة وتميل إلي النساء ، وكعلامة لرغابتهن كن يحملن المناديل من نوع خاص ويستخدمن لغة رمزية خاصة . في المنازل الغنية (الثرية) كانت المشاهدات اللاتي تملن إلي مساحقة النساء يشتغلن بمشاهدة رقصهن وقد يصدرن هتافات الإعجاب وتنافسن في مكافأتهن بإعطائهن عملات ذهبية في صدورهن أو بوضعها علي جباههن . وكان برنامجهن في العادة يتكون من أربعة أجزاء : الأول أغنية إفتتاحية ، ثم تأتي الكولپاشي إلي منتصف الحجرة وتحيي المشاهدين بكلتا يديها ، ثم تقوم الفرقة بالدوران أربع مرات في الحجرة في خطوات إيقاعية منتظمة مع نغمة تسمي آچير إيزجي Agir Ezgi مع احتفاظهن بأيديهم لأعلي .

أما عن الجزء الثاني فبدون الكولپاشي ومساعدتها مع فرقعات الأصابع وانحناءات الجسم وهزه وأرجحته في تموجات حالمة ، تقوم الراقصات بهزهزة أكتافهن ، وأفخاذهن من أعلي مع حركة اهتزازية بطيئة في الحوض ، وكل قدم تتحرك بمرونة ويرفع الكعب من علي الأرض ، وبينما يحركن بطونهن بحركة دائرية يهززن

صدورهن ، ولو حدث وقام المشاهدون المعجبون بتشجيعهن يصبحن أكثر شهوانية باستعراضهن لصدورهن بشكل أكثر جرأة .

والجزء الثالث تاڤسان راكسي Tavsan Raksi (رقص الأرانب) وهو موازٍ لرقص الفتيان الراقصين ، ومثلهم قمن بارتداء چاكتة قصيرة مناسبة وقبعة صغيرة وأيضاً يرقصن باستخدام صاجات الأصابع . وحركاتهن تتكون بشكل أساسي من القفزات مع الدوران بسرعة .

أما عن الجزء الرابع فيعتمد أكثره علي التمثيل الصامت والغناء الجماعي . وكان أحد أنواع التمثيل الصامت الشهير يدعي كاليونسو Kalyoncu بمعني بحار السفينة القديمة فيه يوجد رسم تخطيطي مصغر للسفينة القديمة علي بكر يعرض في الحجرة مع حدوث الهتاف المناسب من قبل الفتيات اللاتي يلبسن ملابس بحارة السفينة . تعتبر الشخصية الرئيسية الممثلة للكابتن ذات دور هام جداً حيث إنها تشخص دور الرجل أو المدعي وهي مهمة صعبة بالنسبة لامرأة شابة ، وهي ترتدي الكالباك Kalpak علي رأسها وچاكيت صغير وله جناحان مثل الكم المفتوح المعلق علي الأكتاف ، وعندما تحرك هذه الأجنحة تتفتح ونجد في حزامها خنجرا أوسيفا أو مسدسا وهكذا .. وفي إحدي يديها بينما تمسك بزجاجة خمر ، وفي اليد الأخري بمقبض السيف ، وهي تتأرجح كأنها سكرانة وتهتف بصوت عالٍ . فهي سوف تجعجع وتهدد كابتن البحر المنافس لها والذي يمثله إحدي الفتيات حتي تحدث الحرب بينهما . وثمة نوع من أنواع التمثيل الصامت مسرحية يدعي مسرحية حمام Hamam وهو الحمام الشعبي Public Bath أو كيلسي Kilci (أو دنيا قصار الأقمشة – لاستخدامها في الحمام وتدعي Kil) وفيها تقوم الراقصة الأساسية بدور كيلسي وتمر من أمام الحمام ممسكة بمغزلها أمام الحمام وتفكر في حبيبتها التي يتصادف وجودها بالحمام ، وتنادي علي بضائعها بصوت حزين عاطفي .

يري بعض الكتاب أن طراز الرقص الشينچي Cengi يرجع في أصوله إلي أسبانيا يمكن أن يكون حقيقياً ببساطة – حيث إننا في المقدمة قد لمسنا بالفعل إمكانية

حدوث الرقص بجانب أشياء أخري جلبت خلال الهجرة اليهودية من أسبانيا إلي تركيا في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر . ووضع كاتب آخر هذا التعليق : إن رشاقة الرقص تكون مصحوبة بالعديد من الأوضاع تسيء إلي العفة . بعضهم يرقص بالطريقة الأسبانية بوقار معتدل وباستخدام صاجات في كل يد . وتتكون الفرقة الموسيقية من الفلوت (الناي) والطبول من جميع الأحجام يطرق علي الجزء العلوي منها بعصي وعلي الجزء السفلي ببطن ملعقة مكونة أصواتاً مختلفة .

ومن أشهر التشيتچيس Cengis في القرن الثامن عشر سيف زيهرا Sedef Zehra ، وبينلي هيسر Benli Hacer ، وزيلكيران كامر Zilkiran Kamer ، وفيدان آيش Fidan Ayse ، وكيليبيك فيتنات Kelebek Fitnat، وساتشلي سومبول Sacli Sumbul ، وكيمانكيش إيدا Kemankes Eda ، وزولوفليو هاتيس Zuluflu Hatice ، ويانديم إيماين Yandim Emine . ومن بين التشانچيس المعروفين في القرن التاسع عشر توسيونياشا هايري Tosunpasa Hayriye ، وهانسي كيسي زيهرا Hanci Kizi Zehra ، كوتشوكبا زارالي نيل Kucukpa Zarli Naile ، وفاطمة Fatma ، وأكسارايلي ماكبول Aksarali Makbule . وهن يضعن أنفسهن في ملابس حسنة ويدهن وجوههن بالكريمات المحسنة للبشرة ، وفي العادة يرتدين علي أفخاذهن أساور فضية تلعب دورها في الرقص حيث إنها إحدي الزينات والحلي التي ترتجف وتتلألأ أثناء الحركات الهزازة للراقصة . لقد صدمت العديد من الشاهدين المعاصرين بالتشانچي والكُوشيك حيث أنهم قد رأوا عروضاً من المحتمل أنها أشكال منحطة ، وقد تركوا لنا وصفا عاما لمثل هذا الرقص الكئيب ، وبعضه كان باللاتينية . ولكن القصر شجع الفتيان والفتيات الراقصات علي الرغم من عدم احتشامهم جميعا . ويذكر أحد الملاحظين الأجانب مثلا أن السلطان كان مسروراً برقص أحد الفتيان الراقصين منه حتي استقدمه السلطان للقصر بشكل دائم . وقام بعض البشاوات باستبقاء بعض الفتيات الراقصات – في القرن التاسع عشر – في قصورهم مثل الراقصات شاهيست Saheste ، وتوسن

باشا هايري Tosun Pasa Hayriye ، وكوتشوكبازارلي نيل Kucukpa Zarli Naile ، وهانسي كيزي زيهرا Hanci Kizi Zahra . وجد أحد المسافرين الفرنسيين أن الفتيان الراقصين قد حجزوا في سراي السلطان حيث ظلوا يرقصون من الساعة الثالثة بعد الظهر حتي المساء تصحبهن فرقة موسيقي السلطان . أما الراقصون- الذين يسمون راكاس Rakkas – ويعزفون علي الطبول والناي والصاجات فهم مشاهير مثل دايراه Dayrah ، وليميز Lemmis ، وتشالباراه Tachalparah . وذكر ملاحظ فرنسي أنه عند آداء الفتيات الراقصات لعرضهم في حريم السلطان كان الموسيقيون معصوبي العينين ، أو أكثر الحانات مكانة هي تلك الخاصة بجالاتا Galata ، وبيرا Pera والتي تمتلئ بطراز أفضل من الأتراك كل يوم جمعة مع الحانات ، حتي تلك التي يؤدي الرقص فيها فتيان يكون معظم المشاهدين من طبقة الأتراك العليا ولم يكن يوجد أي ديوان يعقد في هذا اليوم خاص بقرارات القضايا وكان دكاترة القانون والموهلاس Mouhlas والأمراء بطرابيشهم الخضراء يعتبرون هذه الحانات ملجأ لهم ، وكانوا يقضون اليوم بأكمله في الأكل والشرب والتسلية .. وفي معظمها كانت توجد فرق صغيرة تتكون من خمسة أو ستة فتيان يرقصون ويغنون، اثنان منهم يعزفون علي بعض الآلات بينما يرقص ويغني الآخرون . وهم يلبسون ملابس الفتيات وتصاحبهم كلمات تناسب الهدف ونظراتهم الخليعة وايماءاتهم التي تسر من يستأجرونهم ، وهم يغطون أوجه الفتيان ويلصقون ما يسمي Ducats بلعابهم ، والفتيان بدورهم لديهم مهارة في الرقص حيث يمدون أيديهم بخفة في جيوب هؤلاء الذين يشاهدونهم .

وعلي الرغم من القانون الذي ذكر في أعلي الصفحة والذي يجرم الفتيان الراقصين ألا يغطوا التشينچيس Cengis فإن شعبيتهم لاتزال تتناقص بالتدريج . وفي يومنا الحاضر يعد رقصهم بشكل مجرد نمطاً فاسداً من رقص هز البطن . ويعتبر السولوكيول Sulukule هم هؤلاء المجموعة من بنات الغجر الراقصين ، وبعضهن كان يجد مأواه في الملاهي الليلية حيث يؤدين ما يسمي بالرقص الشرقي ، وعدد كبير منهن تجول في بلاد الشرق الأوسط وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ويؤدين

عروضهن في ملاهي اللذة الليلية (شكل ١٠٢) ، وبعضهن ما زال يمكن رؤيته في قرى الأناضول (شكل ١١١) .

في أوروبا يسمي رقص التشينچي Cengi بشكل ثابت رقص هز البطن أو Danse du Ventre على الرغم من أن استخدام عضلات أحشاء البطن هو شكل من أشكال رقص التشينچي . ومن المحتمل أن يشير هذا النوع من الرقص أكثر إلي شكل منحدر مؤخراً من الرقص التشينچي (شكل ٣٨) إن استخدام عضلات البطن هو شكل شهير أيضاً للرقص الكوميدي في الأناضول – كما في الصورة التي لدينا – حيث إنها جزء من مسرحية صامتة من موت Mut جنوب الأناضول (شكل ٦٥) ولكن ممارسة ذلك ليست حكرا علي هذه المنطقة . وفي هذا الرقص غير المعتاد يظهر رجلان راقصان رأسيهما وأذرعهما مع استخدام غطاء ويرسم وجه كبير علي جلد بطنيهما بينما يتصل بهم ذراعين غير حقيقيين مثل كسوة الرأس ، وببسطهم أو تقليصهم لعضلات البطن يبتسم الوجه المرسوم أو يقطب .

يوجد شكل آخر من أشكال الرقص في جبال اليوند Yund غرب الأناضول ويسمي الرجل المقسوم إلي قسمين Catol Adam وفيه يربط الراقص بحبل مع إحدي العرائس من نفس حجمه ونفس زيه ، وعندما يرقص وهو متصل بالعروسة – مثل التوائم الملتحمين – يتحير المشاهدون ما إذا كانوا توأما فعلاً أم لا (شكل ٩٩) . ومن نفس المنطقة يوجد نوع آخر غير عادي من الرقص يسمي الرجل ذو أسنان الغول Fasulye Disli Adam (شكل ٩٨) وفيه الذي يرتدي الراقص ملاءة ملتوية تغطي وجهه وأذرعه وبها ثقوب للعينين والفم ويوضع الفول علي الأسنان . تبين الصورة الملونة هذا الشبح كشكل موجود بين اثنين من الممثلين لهما لحية زائفة . هذا ليس رقصاً مستقلاً وإنما هو جزء من مسرحية صامتة .

وهذا يأخذنا إلي نوع من الرقص الكوميدي يقوم به المهرجون . وبشكل عام فإن الحديث عن مثل هذا الشكل من الرقص يدعونا إلي تسميته بمستوي السكر Curcuna ، ويسمي الممثلون Curcunabaz . وهذا يتصل بشكل قريب من

الفتيان الراقصين وينتمي أيضاً لنفس الفرق التي تقدم الأكروبات والشقلبات ... إلخ . وفي العادة يؤدي النوعية معاً ، وتخلق الأوضاع غريبة الشكل ، وأخلاق وملابس المهرجين وأحياناً وجوههم الزائفة مقارنة ساخرة ومتناقضة مع الطبيعة الفنية للفتيان الراقصين . وهنا يعاد إنتاج إحدي الصور التخطيطية المصغرة للقرن الثامن عشر (شكل ٨٦) وهي تصف الراقصين بقبعاتهم المدببة (المخروطية) مرتدين قناعاً له لحية زائفة معقودة مثل الشرابة ويصل رداؤه الطويل حتي حزامة ويعفر الراقص بالمكنسة ، وكلهم يؤدون أدوارهم بمصاحبة الأوركسترا المكونة من إحدي عشرة قطعة ، وهنا فإن الراقصين ليسوا شباباً ولكن أشباه الرجال . ونلاحظ في الصور التخطيطية المصغرة المختلفة التي أعدنا إنتاجها هنا أن الفتيان الراقصين لايرتدون دائماً ملابس النساء وأنهم أحياناً مايرتدون أغطية الرأس (شكل ٤٨) . وتمثل العديد من الصور التخطيطية المصغرة للقرنين السادس عشر والثامن عشر الفتيان الراقصين يؤدون رقصاتهم مع راقصين مهرجين (شكل ٦٢ ، ٦٤) . ولكن بعضها يصف الراقصين المهرجين بدون الفتيان الراقصين فعلي سبيل المثال تصف إحدي الصور التخطيطية المصغرة المعبرة عن القرن السادس عشر أربعة راقصين مهرجين (شكل ٥٥) ثلاثة منهم في الخلفية أمام أحد الحوائط يرقصون بشكل حي ويقفزون ، والرابع أمامهم بجوار بيزنطي علي شكل حية ممسكاً بصاجات خشبية في يده . وتمثل صورتان تخطيطتان معبرتان عن القرن السابع عشر (شكل ٧٦ ، ٧٧) راقصين غريبي الشكل ومقنعين. وتبين الصورة الأولي تسعة راقصين يرقصون في دائرة رافعين إحدي أرجلهم كما وصفناهم في المقدمة ويرتدون قبعات الحمقي المدببة وحزامًا حول وسطهم مزودا بأجراس صغيرة . والصورة الأخري تبين ثلاثة راقصين مهرجين مقنعين كل منهم يمسك بالتشيچان Cegane اثنان منهم يرقصون ثانية متخذين أوضاعاً أساسية من رفع الرجل . وتشير بالفعل إحدي الصور التخطيطية المصغرة المعبرة عن القرن السادس عشر (شكل ٥٣) إلي ذلك واصفة العديد من الراقصين المهرجين ، والراقص الموجود علي اليسار يرتدي قناعا بشكل يذكرنا بالأشكال المختفية لمسرح الظل التركي . ويرتدي بعض المهرجين حزاما ولكنهم يمثلون شكلاً ركيكاً وجبانا وأخرق للممثل لبعض الأسباب . وتختلف ملابس الراقصين المهرجين

ولكنهم عادة مايرتدون قبعة الحمقي ، وفي بعض الأوقات يتخذون أشكـالاً غريـبة (شكل ٦٣) مثل الچاكيت القصير الضيق، ومثل الحزام علي وسطهم وأحياناً أربطة مثلثة علي جباههم ، وأربطة ضيقة علي الرقبة ، وفي بعض الأحيان يرتدون أحذية ذات رقبة طويلة .

يشير شاهد عيان أجنبي – ملاحظاً التشابه بين رقص الموريسكو الأوروبي Morisco والراقصين المهرجين للقرن السادس عشر – علي أنهم يرقصون رقص Alla Moresqua . ويصف نفس المسافر رقصتهم بالطريقة التالية : قفزات غريبة ، رقص ، اوضاع يتخذونها للمعدة حيث (يشفطها) إلي الداخل أو ينفخها إلي الخارج وأيضاً يهزون أردافهم علي كلا الجانبين لدرجة أنهم يبعثون السرور في أنفس الأتراك النبلاء الذين يضحكون علي أداء الراقص ويمدحونه . وقام ملاحظ آخر للقرن السادس عشر يوضع الوصف الآتي للأداء : يتبعهم اللاعبون ، أكثر من حيث عددهم ثم يطيرون مثل الذباب والبعوض ، ويلبسون قناع الحكمة ، والبعض يبدون وأن لديهم أسرارا – مثل الباباوات – والملوك ، نصف حالقين شعورهم ، وذوو وجوه غريبة ولحي تشبه لحي الماعز ، أفواههم مفتوحة ومتسعة وكأنهم إبتلعوا الكثير ممن يشاهدونهم ، وملابسهم مهلهلة ، والبعض الآخر منهم عراة وصفيقي الوجه بلا حدود . وفي يومنا الحاضر فإن هؤلاء الشباب اللائقين والشراذم الخبيثة ، أتوا يوماً ما للنزهة وبدأوا يصرخون ويصدرون أصواتاً غريبة ويرقدون علي الأكوام ، ويدقون علي الغلايات والآنية والقلابات ويدقون علي بطونهم الصغيرة ، أما الأطفال فكانوا يثيرون ضجيجاً وعجيجاً غريباً ومضطرباً ممتزجاً بالرقصات ، وكان سلوكهم بالغ الفظاعة والإبتذال ؛ إذ إنهم كانوا يسخرون من كل شئ ويتسمون في سخرية ويضحكون من حماقاتهم ، ولم يكفوا عن الالتواء والسقوط فوق أقدام بعضهم البعض ... ولم يكن ثمة من حركات سوي قفزات ورقصات ومحاكاة وغناء وصرخات عالية وما شابه ذلك من التدريبات التي تتسم بالغرور .

ومن بين الأشياء الأخري التي يقوم بها الراقصون غريبو الشكل تقليد الحيوانات، وقد قام أحد ملاحظي القرن السادس عشر – هانولث Haunolth الذي أشرنا له

سابقاً – بإعطاء بعض الإشارات لاستخدام التنكر في زي الحيوانات أثناء تقديمهم لعروضهم . وفي تقرير آخر مبكر قرأنا : ... بعد قيامهم بالعمل المنوط بهم، استغل سيودو Theido هذا الوقت القليل الباقي من اليوم مكوناً فرقة تدورفي الشوارع مع حقيبة غجرية مصنوعة من جلد الماعز ... باستخدام أحد الأصوات. رقصوا رقصاً واثقاً، وبمثل هذه الرشاقة البدنية ورشاقة حركات أرجلهم أدخلوا السرور علي نفس المشاهدين ، وبعد أن رقصوا وقفزوا ببراعة حصلوا علي قطع من العملات المعدنية– وهي الميزة الوحيدة التي يحصلون عليها ، وتعينهم علي فقرهم . ولهم إلي جانب ذلك وسيلة أخري يحصلون بها علي المال ، وفي ممارستهم لهذه الوسيلة يقومون بالتخفي بأقنعة معينة علي رؤوسهم ورقباتهم وقد يتخفون باستخدام أقنعة تعبر عن أرواح السالفين وما هو أغرب في العالم ... .

يعد الرقص بالتخفي في أشكال الحيوانات شائعاً في القري وأعيد إنتاج إحدي الصور هنا (شكل ٦٦) حيث تصف راقصي الدبكة Thracian Dancers وهم يرتدون أقنعة ثور . لقد وصفنا ذلك بالفعل (رقص الأيائل * في المقدمة) يعد هذا النوع من الرقص – أيضاً – سمة رئيسية في رقص المهرجين كتب أحد المسافرين الأوائل – دكتور كوفيل الذي حضر الأعياد الامبراطورية (السلطانية) في إيديرين Edirne في ١٩٧٥ – التقرير التالي : وبعد ذلك كان يوجد العديد من ممثلي المسرحيات الصغيرة أو الافتتاحيات ، واتسمت لغاتهم بالوحشية والفظاظة ، كما أخبرني بذلك رفقائي وحركاتهم . وكان الممثلون الرجال أرمانيين وأتراك قدموا من حدود بلاد فارس ، وفي كثير من الأوقات كانوا يمثلون نزوات معينة علي الطريقة الفارسية – التي اعتبرت لائقة جداً – حيث كان تمثيلها أكثر ثراء إلي أبعد حد وذو رونق يفوق حالته إذا ما قدر وكان متخذاً الطريقة التركية . فهم غالباً – كما قيل– يمزجون بين أنواع عديدة من الحيوانات في قفزاتهم ، وفي كل مسرحية كانوا

---

* ذكور الغزلان (المترجمة) .

يدخلون في أيل كبير (مثل الحصان الآن) ، والذي يسمونه هو Hoo - وهو اسم الله ولكنه هناك يعتبر اسماً لروبين جوزفيلو أو الغول Hobagoblin يشد الراقصين ويعضهم ويؤدي آلاف الحركات العجيبة كالتي يأتيها المهرج . وبإيجاز فإن أفظعهم لايمكن له أن يحقق السبق علي رقصاتنا ذات القفزات التي نؤديها في حفلات عيد الميلاد المعتادة .

لقد حذفت أكثر الفقرات أهمية لدراستنا من الفقرات التي عرضها دكتور كوڤيل في التقرير السابق ، ومن هذه الفقرة يمكن لنا أن نفهم أن الراقصين لم يقلدوا الأيل في رقصاتهم فحسب ولكنهم قلدوا حيوانات أخري كثيرة أيضاً . إن الفقرة من مخطوط يوميات دكتور كوڤيل موجودة في المتحف البريطاني وتقول : وبعد ذلك كان يوجد العديد من ممثلي المسرحيات الصغيرة أو الافتتاحيات ، واتسمت لغاتهم بالوحشية والفظاظة ، كما أخبرني بذلك رفقائي وأكدت حركاتهم حيث كان ذلك معتاداً من المهرجين والحمقي فهم يمثلون (كما قال سالفا) إساءة استعمال الألفاظ والفظاظة مع الرجال ، والأولاد والوحوش ، وكان العرض يتضمن العديد من الحيوانات : أسود ، وكلاب ، ووحوش الماء والنمور والأيائل ... إلخ . حيث يلبس الرجال جلودها ويقومون بتقديم العرض أربعة أربعة . وكان المنظر مبهجا دائماً - إلا أن حركات الحيوانات كانت مرعبة - حتي إن هذه العروض كانت تتكرر كل ليلة . ولقد رأيت هذا ذات مرة في حضرة السينور العظيم Eyrand Signiok نفسه وقابل ذلك بتهليل عام وعظيم.

وفي بداية القرن الثامن عشر جاءنا أحد شاهدي العيان ليساعدنا ويمدنا بالمعلومات عن هذا الموضوع حيث منحنا التقرير التالي مكتوباً باللاتينية ؛ عرضت إحدي الكوميديات التركية في منزل أحد المضيفين حيث دعي ضيوفه إلي وليمة في منزله وقدم لهم علي شرفهم هذه الكوميديا التركية التي مثلها شباب يونانيون وأتراك ويهود وأرمنيون ، وعرض الموسيقيون الأتراك موسيقاهم علي الموضات المنتشرة في هذا الوقت باستخدام آلات مزدوجة صغيرة مصنوعة من المزامير والنايات والصنج

الموسيقية المختلفة ، وعلي الطبول المصنوعة من الجلد الرقيق وذات حجم صغير ومثبت بها قطع من البرونز في خمسة أماكن . وظل الضيوف يستمعون بشوق عدة ساعات بينما لن نستطع الوصول لنهاية العرض بدون الإيذاء الخطير لأذننا أو النوم ، وتكون العرض من أساليب مختلفة للرقصات وكان هناك القليل جداً من السرد ، وكانت ملابسهم جميعاً ممزقة وتوحي بالفقر أنسب ما تكون للمتسولين ، وكانت إيماءاتهم وتحركاتهم – المقاييس المتحضرة – شهوانية وقبيحة وكلما أكثروا من ذلك تلقوا المدح من الرجال. ورقص بعض الراقصين الأتراك علي إيقاع الصنج النحاسية المزدوجة مثل الكرازماتا Crasmata التي يدقون عليها بأيديهم .

الجزء الرابع
الرقص من أجل الراقص

ترجمة :عبد الوهاب خضر

الجزء الرابع

الرقص من أجل الراقص

يؤدي الرقص الفلكلوري بغية تحرير الكبت العاطفي عند الفرد بوصفه وسيلة من وسائل التسلية والترفية ، وذلك مقارنة بالرقص الديني أو الاستعراضي . وحيث إن معظم هذه الرقصات جماعية ، فإنها تؤدي كي تجمع الناس معاً ، وتدعم التضامن الاجتماعي بين أفراد المجتمع من خلال الشعور الطيب بالتوحد مع الأقران . وتنتمي هذه الرقصات إلي تقاليد القرويين ، وعاداتهم ، وطقوسهم الشعبية . وتميل هذه الرقصات إلي الاندثار والانعدام في المدن ، لكنها استطاعت البقاء في الريف . وأصبحت هذه الرقصات الآن ذات طابع ترفيهي ، وإن كانت ترجع إلي أصول طقوسية . ورغماً عن ذلك ، فقد أبقت دون قصد علي الكثير من هويتها المحلية ، وبعض معالم شخصيتها الطقوسية .

كانت اسطمبول إبان الأمبراطورية العثمانية تتمتع بمجموعة ثرية بوجة خاص من الرقصات الفلكلورية (الأشكال ٧٨ – ٨٠) ، التي كانت تمثل الشعوب المختلفة التي شكلت مجتمعها الكوزموبوليتاني ذي الأجناس والديانات العديدة . لكن معظم هذه الرقصات اندثرت منذ سقوط الامبراطورية ، مما جعل اسطمبول الحديثة تخلو من تقاليد الرقص الفلكلوري .

ربما تصنف الرقصات الفلكلورية من وجهات نظر عديدة . فهناك تصنيف يقوم علي الجنس ، ويميز الرقصات المقصورة علي الرجال ، والرقصات المقصورة علي النساء ، وتلك التي تمزج بين الراقصين الذكور والأناث . وتكتظ الرقصات الريفية التركية بأمثلة علي الأصناف الثلاثة مجتمعة ، وتتعدد فيها الرقصات التي تجمع بين الجنسين ، علي الرغم من شيوع اعتقاد مناقض لذلك . ومن الطبيعي أن تكون

الحركات والأسلوب لدي الراقصين الذكور أكثر نشاطاً من الراقصات الأناث ؛ واللاتي علي الرغم مما تتسم به حركاتهن من رشاقة مفرطة مقارنة بحركات الراقصين الرجال فإن حركاتهن تبعث علي السأم بعض الشيء . لكن هناك استثناءات عديدة . كما في ، رقصات النساء علي شاطيء البحر الأسود إذ تتسم بنفس النشاط والحيوية التي تتسم بها رقصات الرجال في المنطقة (الأشكال ٨٧أ ، ب ، ج) .

هناك تصنيف آخر يقوم علي الشيء المصاحب ؛ والذي ربما يكون آلة موسيقية أو غناء صوتيا ، وفي بعض الرقصات التي تصاحبها الأغاني يتطابق الموضوع الذي تدور حوله الكلمات مع موضوع الرقصة ، وهي الحالة التي يقوم فيها أسلوب الرقصة وأوضاع الراقصين وإيماءاتهم بتوضيح هذا الموضوع . وفي البعض الآخر تتخذ الأغنيات شكل الديالوج أو الجدال .

وفيما يختص بالموضوع ، فإن الرقص يقع بطبيعة الحال في صنفين رئيسين . أولاهما الرقصات المجردة التي تخلو من موضوع ؛ وثانيهما رقصات البنتومايم التي تقوم علي موضوع يشرح السمات الدرامية . وهناك العديد من الرقصات الفلكلورية التركية التي تتسم بطبيعة البنتومايم . ويمكن تصنيفها بصورة عامة في خمس مجموعات : تلك التي تجسد أفعال الحيوانات ، وتلك التي تمثل الروتين اليومي لأعمال الحياة القروية – خاصة عمليات الزراعة والحصاد الرئيسية – وتلك التي تجسد الطبيعة، وتلك التي تعبر عن المبارزة (باستخدام الأسلحة وبدونها) ، وتلك التي تعبر عن التودد والمغازلة .

يقع تقليد الحيوانات ، الذي يقوم بدور بارز في الرقص الفلكلوري التركي ، في قسمين ينبغي عدم الخلط بينهما : (أ) الرقصات التي يتنكر فيها الراقص في شكل حيوان ، بمعني أنه تزود بالقناع والرداء والأكسسوارات الأخري المناسبة وربما يقلد مظهر الحيوان في العروض المبهرة التي يقدمها القرويون (الأشكال ١١٤ ، ١٢٤) . (ب)، ثم الرقصات التي يؤديها الراقصون دون محاولة الوصول إلي المستوي الواقعي ، للإيحاء بمظهر الحيوان من خلال الأوضاع والإيماءات المؤسلبة . وربما يعكس كل

منهما بقايا طقوس عتيقة للغاية ، ويتأكد ذلك من أننا نجد بعض الرقصات التي تحمل أسماء حيواناً ما دون أن تجسد أية معالم لها . مثال ذلك ، رقصات الأسين Lacin (نوع من النسور أو الصقور) ، والباري Bari والكوك Koc (الخروف) التي لا يوجد فيها أيه آثار علي تقليد معالم هذه الحيوانات .

وخير مثال علي رقصة الحيوان تحت المجموعة (ب) هي التورنا باري tutna bari التي يؤديها راقصان يقلدان طقوس الغزل بين طائري الغرنوق الذي يتمتع بمكانة مقدسة بين الأتراك القدامي . إذ يقوم ذكر الغرنوق بإجبار الأنثي علي الركوع ، ثم يعرض النظارة عليها فواكه مجففة تأكلها وهم يؤدون إيماءات الطائر ، ويقلدون الأصوات التي يصورها ، في حين تحملق الأنثي في زوجها طيلة الوقت . وعند الأنتهاء من ذلك يقف الذكر علي كتفيها ويرفرف بجناحه . هناك رقصة أخري لطائر النسر تدعي الكارتال هالايي Kartal halayi وهي تؤدي بتنويعات مختلفة في عدة مناطق ، وهناك صورتان فوتوغرافيتان لرقصة النسر في منطقة توكات (الشكل ٧١) والأخري في كايسيري (الشكل ٧٠) ، وهما تصوران الحركات التي يؤديها الطائر وهو يقترب من فريسته ، ويستخدم الراقصان أيديهما وذراعيهما لأداء حركات الجناحين . وهناك رقصة أخري تدعي التافوك باري tauuk bari ، أو الهيكاري Hikari يقوم فيها الراقصون بحركات الدجاجة التي تعد من الطيور الرئيسية في التقويم التركي القديم الذي يحتوي علي اثني عشر مخلوقاً . أما السيلاني Ceylani فهي رقصة منطقة الكارس Kars ، وهي كما يبين اسمها تقلد مشية وحركات الغزال، وفي رقصة اليديديف Yedidere (أو الجمال السبعة) لمنطقة جاز بانتب Gaziantep يتأرجح المؤدي إلي الأمام والخلف مقلداً الجمل . وأيضاً في رقصة السرس Serce (العصفور) يقفز الراقص عي أحد قدميه كالعصفورة وفي رقصة الكيكليك Keklik (طائر الحجل) لمنطقة السيليفك Silifke ، يقبض الراقصون بإيديهم علي ملاعق يصورن بها حركة أجنحة هذا الطائر (الشكل ١٤٢) . لابد من الأشارة هنا إلي أن الرعشات التي تطرأ أثناء رقصة الهورون horon ، وهي مجموعة من الرقصات التي تشيع علي ضفاف شط البحر الأسود ، وربما تشير

إلي الهامش hamsi ، وهي سمكة من نوع الرنجة صغيرة الحجم ، التي ربما تكون ذات مسحة مقدسة . ويعتقد أن الهورون تمثل وثبات السمكة وتملصها عندما تصطادها الشبكة . وتعد الرقصة أثراً من آثار طقوس الخصوبة والوفرة .

هناك أمثلة عديدة علي رقصات البنتومايم التي تقلد أحداث الحياة اليومية . وخير مثال علي ذلك رقصة الكوي هالاي Koy halayi ، التي يطلق عليها كذلك اليوروك هالاي ، واليوروك آجيرلاماسي ، والكورن هالاي ، وأيضاً الآسيرت هالاي ، وجميعها رقصات منطقة السيفاس Sivas وما حولها (الأشكال ٧٢ – ٧٣) . تبدأ الرقصة بإفتتاحية ، يثني فيها الراقصون أجسادهم ، أثناء المشي ، إلي الوراء ، ويحكون صدورهم بكلتا اليدين ، ثم يصفقون بأيديهم فوق رؤوسهم ثم يركعون علي أرجلهم ، ويبدأون في تقليد العمليات اليومية في حياة القرية ، مثل نخل الدقيق ، والعجن ، والخبز . وينفذون هذه الأعمال المتزامنة في انسجام تام . ويقفون بعد ذلك ، ويبدأون من جديد ، حيث يقلدون هذه المرة غزل الصوف باستخدام المغزل ، ونسج السجاد والقماش . ويقفون مرة أخري ، ويبدأون من جديد قبل أن يركعوا للمرة الأخيرة كي يؤدوا الحركات الدالة علي غسل الشعر وتصفيفة ، وهم ينظرون في مرآة يدوية ويبرمون شواربهم . ويختتمون برقصة مليئة بالحيوية ، اسمها الهوبلاتما hoplatma ، وهي طقس من طقوس الشكر أو سؤال النعمة .

هناك أيضاً رقصة غنائية من رقصات المايم تدعي التوركمان كيزي turkmen kizi (فتاة التوركمان) ، وهي تسير علي النهج نفسه ، وتتواكب فيها حركات الراقص مع كلمات الأغنية التي تصاحب الرقصة . ويؤدي الرقصة امرأة ، أو رجل وأمرأة . وتتألف الرقصة من جزئين حيث الجزء الأول عبارة عن افتتاحية دون المايم ، تخطو فيها الراقصة إلي الأمام علي قدمها اليسري ، ثم تضم قدمها اليمني إلي اليسري ، ثم تخطو إلي الأمام علي قدمها اليسري من جديد ، وتضم يمناها إلي يسراها وتستمر بعد ذلك دون توقف ، حيث تخطو للأمام علي قدمها اليمني ، وتضم إليها اليسري . وعندما تفتتح المرأة رقصتها فإنها تصدر أصواتاً عن طريق طرقعة أصابعها، أو تمد يديها إلي جانبيها بينما يصفق شريكها علي كفيه . وفي الجزء الثاني

الذي يستخدم فيه المايم ، تتغني مجموعة من المغنيين بكلمات الأغنية التي تتواكب مع حركات الرقصة ، تصور الراقصة مشاغلها اليومية عن طريق إيماءات محسوبة . وتبين هذه الإيماءات حلب البقر ، والنسيج ، والعجن ، وغزل الصوف ، وغير ذلك . وبين كل حركة من الحركات تتوقف المجموعة عن الغناء ، وتركع الراقصة علي ركبتها اليسري ، وتمد قدمها اليمني للأمام وتدور حول نفسها في دائرة تزحف فيها بأصابع قدمها علي الأرض . وتصفق بيديها في الوقت نفسه .

هناك رقصات أخري تقوم علي محاكاة المهن ، مثل التسي tesi ، وهي رقصة فردية في أرتفين Artvin بشرق تركيا ، والترس Tersi ، أو الكيرمان Kirman ، من جازيانتب بجنوب شرقي أناضوليا ، التي تحاكي غزل الخيوط ؛ والليلي آسو Leli aso من ايلزج Elzig ، التي تصور العجن ، وغزل الصوف . واليابيك هالاي من يوزجات ، واليأنيك من جازيانتب ، التي تصور حركات ممخضة اللبن ؛ والماديماك madimak (الشكل ١٣١) وهي رقصة غنائية من يوزجات وسيفاس تحاكي جمع أعشاب تشبه السبانخ تدعي الماديماك ؛ ورقصة الكيميل من أورفا تصور بعض عمليات الزراعة وإبادة حشرة الكيميل الضارة بالنبات .

وهناك رقصة غنائية بالمايم تدعي الأسناف esnaf (أي الحرفي) ، وهي رقصة نساء وأطفال كاستامونو Kastamonu في وسط تركيا ، وتعبر فيها الخطوات والإيماءات عن الحركات المستخدمة في عمل العديد من الحرف . ولا يقل عدد الراقصين في هذه الحالة عن أربعة . ويصطف المشاركون عامة في شكل صفين متقابلين ، حيث يمثل أحد الصفين الأتباع ، ويمثل الآخر المعلمين . ويطرح الأتباع الأسئلة ، في حين يلوح المعلمون بأيديهم في صورة إيقاع . فإذا كان السؤال : كيف يطرق الحداد الحديد ؟ فإن المعلم ينصت باهتمام حتي يطرح السؤال ، ثم يتخذ وضعاً يصور فيه قيام الحداد بطرق الحديد ، ويميل في أحد الجانبين ، ويأتي بحركة الطرق . وتتكرر الحركة نفسها في كلا الجانبين أربع مرات ، ويدعم أثر ذلك اقتراحات شفاهية مثل : أنهم يطرقون الحديد بهذه الطريقة وتلك . أثناء أداء الحرفيين المعلمين ،

ينصت الأتباع وأيديهم متشابكة خلف ظهورهم ، وعندما ينتهي الحرفيون من عملهم ، يكررون الحركة نفسها . ثم يتحرك الصفان في شكل منحني ويبدأون في تشكيل دائرة حتي يصلوا إلي الوضع نفسه من جديد ثم يشرعون في محاكاة حرف أخري بالطريقة نفسها ، ومن هذه الحرف السمكري والنحاس والنساج واللباد والدباغ . وكمثال أخير علي هذا الصنف تؤدي رقصة من كانكيري Cankiri ، يقوم فيها الراقصون علي ظهور خيول خشبية وفي أيديهم عصي قصيرة ، بمحاكاة رياضة رمي الرمح القوصية التي تدعي السيرست Circit .

هناك حركات بعينها اقتبست من الطبيعة ، وخفضت إلي أبسط صورها . ومن ذلك رقصة الأوزونديرuzundere من الكارس ، وتعني النهر الطويل ، وتقلد حركات الأمواج بعناية في هذه الرقصة . وهناك رقصة متتالية دقيقة الحركات تؤديها النساء ، ويطلق عليها بن بير كافاك ben bir kavak (أي أنا شجرة شعبية) ، تنزلق فيها مجموعة من الراقصات السيدات في خطوات جانبية . وتقوم النساء في رقة بأرجحة أجسادهن ، وطرح أذرعهن مثل أرجحة الأشجار المألوفة .

هناك كذلك رقصات الحرب التي تستخدم في بعضها الأسلحة مثل الخنجر والسيف والبندقية . وتقلد بعض الرقصات الحرب الدائرة ، ويعطي البعض منها الانطباع برقصة الاستعداد للمعركة . إذ توجد رقصة الهانسر باري hancer bari من ايرزروم (الشكل ١١٨) ، ورقصة البيكاك Bicak (الخنجر ، السكين) من شط البحر الأسود (الشكل ١١٧) ، التي يقوم فيها راقصان ، يقبضان علي خنجرين في كلتا اليدين ، بتصوير حركات الهجوم والدفاع ، كما لو كانا يحاولان شق وجهيهما . وفي رقصة الكوروجلو Koroglu من ايرزروم يشق راقصان الهواء بسيفيهما في كل اتجاة . وهناك رقصة كيليك في كالكان أويونو المشهورة في بورصا Bursa التي تؤدي دون مصاحبة الموسيقي . حيث يقوم الراقصان اللذان يتسلحان بذراعيهما ويشهران سيفيهما بإصدار الموسيقي والإيقاع من خلال ضربات السيوف علي الدروع . وهناك احتمال كبير أن تكون هذه الرقصة ابتكارا حديثا ؛ إذ تحوم

الشكوك حول مصداقيتها . وهناك العديد من رقصات السيوف والدروع التي تحمل اسم كليك كالكان أويونو من أورفا وموس وايلازيج وسيرت Urfa , Mus , Elazig & Siirt . وتوجد كذلك رقصات لا يستخدم فيها الدرع ، رغماً عن أنها تدعي الكالكان . ففي موجلا ، علي سبيل المثال ، تؤدي رقصة الكالكان باستخدام خنجرين في كل يد ، في حين أن الخنجر يستخدم في كوتاهيا بغرض توفير الحماية . وفي بعض الأحيان يصطف الراقصون في صفين متقابلين ، يهاجمان بعضهما البعض بالسيوف في تناوب (الشكل ١١٩) .

وفي جيريسون Girsun الواقعة علي شط البحر الأسود تؤدي رقصة الكاندريلي توفك أويونو (الشكل ١٢٠) عادة عندما يحضر جمع من الناس كي يزفوا عروساً إلي قرية أخري ، تؤدي الرقصة أمام منزل العروس . ويحمل الراقصون الذين يتقدمهم حامل البارود ، البنادق علي ظهورهم بحيث توجه فوهاتها نحو الأرض . ويتحركون في شكل دائري بمصاحبة الموسيقي . وعندما يصدر حامل البارود أوامره ، يطلق الراقصون النيران من بنادقهم الموجهة نحو الأرض في وسط الدائرة ويتخذ حامل البارود مكانه وسط الدائرة ، ويوزع البارود علي الراقصيين . ويطلق الراقصون النيران ثلاث مرات علي إيقاع الموسيقي الذي يصور تعبئة البنادق بالبارود . ثم يضعون بنادقهم علي ظهورهم من جديد ، ويشرعون في أداء رقصة سريعة تدعي التيتيز هورون .

تقوم بعض الرقصات باستخدام الأسلحة ، لكنها لا تصور وقائع الحرب . وفي رقصة البيكاك من ايلازيج ، يتظاهر العديد من الرجال الذين يحملون الخناجر في أيديهم بالهجوم علي فتاة تجلس علي حافة برميل . وهم يرغبون في إظهار رجولتهم ، ويتصارعون معاً ، ويثيرون الغيرة في أنفسهم . وهناك رقصة مشابهة من كوروم تدعي اليرلي زيبك Yerli Zeybek .

وفي بعض الرقصات يتم الاستغناء عن الأسلحة الهجومية ، لكن الحركات الهجومية والدفاعية يتم محاكاتها . وتجمع بعض الرقصات بين الرقص والرياضة ،

وفيها يستعرض المشاركون براعتهم الجسدية . وهناك مجموعة متنوعة من تلك الرقصات من مناطق متباينة ، وتحمل أسماء متفرقة . وتوجد اختلافات طفيفة في أساليب الرقص والحركات لكن الفكرة واحدة بشكل أساسي . حيث يصطف الراقصون عادة في صفين متقابلين ، ويثبون علي بعضهم البعض ، ويضربون أكفهم في عنف . ويلتفون حول أنفسهم ، ويكررون هجومهم . ويقوم الراقصون عادة بإعداد أنفسهم قبل الشروع في الهجوم ، وذلك عن طريق التصفيق بأيديهم وتطرأ بعض الاختلافات التي يتخذ فيها الراقصون أوضاعاً منثنيه . ومن بين هذه الأسماء ، الكاراكستاني من سيرت ، والسبيك من ماردين ، والياركوستا من موسي ، والكابوكاي من بينجول .

لا يكتمل هذا الكتالوج عن رقصات الحرب دون استخدام الأسلحة إلا إذا تعرضنا إلي رقصة السينسين (وفي بعض المناطق يطلق عليها سيم سيم ، أو زاماح ، أو كوي جوكتو ، وأسماء أخري) وهي رقصة ذائعة الصيت في أناضوليا ، وتكاد تشيع في كل منطقة مع بعض الاختلاف وتؤدي هذه الرقصة أثناء الليل . حيث يصطف الناس حول شعلة في شكل دائرة كبيرة . ويؤدي راقص في وسط الدائرة رقصة يضع فيها قبضة يده اليسري علي صدره ، ويتلامس كوعه الأيمن مع جنبه أو ظهره ، ويضع يده اليمني خلف ظهره أو يلف ذراعيه معاً خلف ظهره . ويقفز راقص آخر إلي وسط الدائرة، ويثبت في مكانه ويصرخ بأعلي صوته ، ثم يكيل له الضربات بيده اليسري في وسط ظهره . وينسحب الراقص الأول دون أن يرد علي هذه الضربات ، ويحل محله راقص جديد يكرر الحركات نفسها حتي يتم استبداله . ولا تكال الضربات باليد اليمني، وتزداد سرعة الرقصة بشكل تدريجي وتصل إلي ذروتها بالقفز أعلي النيران . وتترك تلك الرقصة انطباعاً شديد الغموض لدي المبتدئ ؛ كما أن أحد الأسماء التي تطلق عليها ، وهو اسم زاماح ، يدعو للحرية ، حيث إن هذا الاسم كما سبق وذكرنا في الفصل الثاني اسم جنس يطلق علي الرقصة المقدسة لقرية آلفيس Alevis . وعلي الرغم من عدم وجود دليل ملموس ، فإن السينسين تعد رقصة موت وبعث . وفي بعض المناطق يستخدم منديل يلف كالحبل ويعقد ، بدلاً من اليد الخالية .

يبين الصنف الخامس بعض رقصات التودد والغزل ، وسبل إثارة الأنثي ، وأساليب المغازلة لدي الذكر وسعيه وراء الأنثي ، واتفاقهما النهائي ، وغيرتهما ، ومشاركتهما.

وعدد كبير من رقصات الكارس التي يشترك فيها الذكر والأنثي من هذا النوع وفي رقصة الساري زيبك Sari Zeybek ، تقوم امرأة ، أو رجل متخفف في زي امرأة ، بالجلوس علي مقعد في أناقة علي نحو متكلف ويلتف رجلان يحملان خنجرين في أيديهما من حولها ، ثم يركعان ، ويتوسلان لجذب انتباهها . وعندما ينتابهما الغضب من عزوفها يهددان بالهجوم عليها بالخنجر . وفي نهاية المطاف ، تبتسم المرأة، وتقوم من جلستها ، وتبدأ في الرقص مع الرجلين وهناك عدد كبير من الرقصات الزوجية التي يطارد فيها الرجل المرأة التي تتراجع في حياء . وهناك قاعدة مؤداها أن الرجل لا يلمس زميله بتاتاً ، وفي رقصات عديدة في شرق تركيا ، خاصة الكارس ، يمشي الرجل وراء الفتاة ملاحقاً لها فاتحاً ذراعيه ، وكأنها حواجز تحيط بها ، في حين أن الفتاة تؤدي في الوقت نفسه حركات تعبيرية بيديها ورسغيها (الشكل ١٤٦) . وفي بعض الرقصات الزوجية ، تقوم الفتاة بتعقب الرجل ، الذي يستدير بعد ذلك حتي يكونا في مواجهة بعضهما الآخر وتلك هي رقصة السيسين ايونو من أنقرة وفي رقصة أخري في أنقرة تدعي السوردوم أيونو ، تجلس الفتاة علي كرسي وسط الحجرة . ويدور الرجل من حولها ، ويلمسها بعصا في يده ثم يتركها ويتراجع . ثم تأخذ الفتاة العصا، وتدعو رجلاً من بين النظارة . وهذه المرة يجلس الرجل في الكرسي وتدور الفتاة من حوله . وتكرر الحركة نفسها باستخدام العصا وينقر النظارة علي وقع النغم . وينتمي لهذا الصنف رقصات الهورونو ديللالا (الشكلان ٦٩ ، ١١٢) من كوروم ، والتريكيم كارس زيبجي والكبسكانك والزوبير والسبكيروجلان من الكارس ، والكوبان إيلني من آجري ، وغير ذلك . وفي بعض الأحيان ، تؤدي المرأة دور الرجل ، فرقصة السودان جيسيرمي (عبور المجري) الغنائية في كوتاهيا فعلا تؤديها امرأتان ، تقوم إحداهما بدور الراعي ، والأخري بدور الراعية . وفيما بين الراقصتين توجد وسادة تمثل المجري ، وتطلب الراعية مساعدة زميلها لعبور النهر . وتعرض عليه أجزاء عديدة من جسدها لقاء المساعدة ، مثل حاجبيها وشفتيها وعندما تتم الصفقة تحصل الراعية علي المساعدة ، ويؤديان معاً رقصة غنائية . وفي رقصة الكارسيلاما ، تصر المرأة التي تقوم بدور الشاب علي رؤية وجه الفتاة لكن الفتاة ترفضه . وعندما يري وجهها يشرعان في الرقص .

عندما نتكلم عن الرقصات التركية ، كما سبق وأشرنا ، لا بد أن نضع في اعتبارنا أنه لا توجد رقصة تركية وطنية واحدة . ليست هناك رقصة تشيع في كافة أرجاء البلد علي الرغم من المحاولات التي رمت إلي إشاعة رقصات بعينها . ويجب أن نتذكر دائماً أن كل منطقة ، بل كل قرية ، لها رقصتها الخاصة . ويمكن تصنيف الرقصات المحلية لتركيا ، علي الرغم من اختلاف هويتها وأصولها ، في ست أو سبع مجموعات، طبقاً للحدود الجغرافية التي تتداخل في حالات عديدة . وتقع منطقة التداخل كوصلة بين منطقتين ، وتجمع بين القليل من سمات كل منطقة وتمزج بين هويتيهما . والحق رغماً عن ذلك ، أن هذه الرقصات جميعاً لها سمات معينة ، مثل الأسلوب ، والآلات الموسيقية المستخدمة ، والإيقاعات ، والحركات التي تشيع في كافة الأرض التركية ويتعين الإيضاح بداية بأن الهالاي والبار والهورون والزيبك – إذا قصرنا الحديث علي أربعة هي أسماء أجناس تستخدم للدلالة علي أنواع متباينة من الرقصات التي تختلف في المناطق العديدة . وهكذا يطلق علي المنطقة الإيجية وغرب أناضوليا اسم منطقة يزبك ، والجزء الشرقي لشط البحر الأسود منطقة الهورون ، ووسط أناضوليا منطقة الهالاي ، وشرق أناضوليا منطقة البار . وتوجد كذلك مناطق محدودة النطاق . ولذا نجد الدبكي Depki (أي الرفسة) في الجنوب الشرقي ، والفوروستورما el vurusturma (تصفيق أيادي الآخرين) في الجنوب ، وفي الغرب البينجي Bengi والجو فندي ، وفي وسط أناضوليا ، خاصة في ضواحي كونيا الكاسيك أيونلاري Kasik oyunlari (رقصات الملاعق) . وفي ضواحي كاستامونو نجد السبتسيوجلو ، ورقصات الطبول ، التي تناولناها في المقدمة . وفي ثراسي نجد الكارسيلاما والسيرتو والهورا والسالما . وفي الجنوب الغربي التيك وغير ذلك . لكن هناك سببين لعدم تسمية هذه الرقصات باسم منطقة معينة ، أولاً لأن الرقصة التي يذيع صيتها بهذه الصورة ليست نوعاً بكل ما تحمل الكلمة من معني ونحن نطلق علي رقصة اسم الهالاي ؛ ولكن يصعب للغاية تحديد المعالم التي تبرر هذا الاسم . وفي حالة البار، يصعب كذلك تحديد تعريف محدد . والشيء نفسه يسري علي الهورون . وهناك صعوبة أخري تتمثل في توزيع هذا النوع من الرقص علي

المناطق المختلفة بسبب التداخل الناشيء بينها إذ إن الهالايز مثلاً تشيع بصورة أكبر في وسط أناضوليا ، لكنها توجد كذلك في الشرق ، والشمال والجنوب من تركيا . كما أن استيطان الأتراك من الخارج في تركيا ، وانتقال السكان من منطقة لأخري ، والهجرات لأسباب عديدة أسفرت مع مرور الوقت عن إنتشار وامتزاج رقصات الفلاحين . ولذا يكون من الخطأ الكبير توقع وجود رقصة صرفة من منطقة من المناطق .

في أحوال عديدة توجد اختلافات أسلوبية وغيرها في رقصات من نفس النوع تؤدي في مناطق شتي . مثل ، رقصة الكاسيك أيونو (الملعقه) التي تؤدي في مناطق شتي. ومثل ، رقصة الكاسيك ايونو (الملعقه) التي تؤدي في كونيا وضواحيها ، ويقوم فيها الراقص بضبط الإيقاع عن طريق الملاعق الخشبية (الأشكال ١٠٩ ، ١١٠، ١٢٣ ، ١٤٢) لكن هناك تغيرات في الأسلوب والتفاصيل طبقاً للمناطق المختلفة . فقد يكون هناك تكرار لا ينقطع في استخدام الملاعق ، أو قد تكون هناك فواصل تفصل بين مرات استخدامها . كما أن الظروف الجغرافية والطقسية لكل منطقة تبين تأثيراتها الواضحة علي طريقة الرقص .

تعد الزيبك من أشهر الرقصات التركية ، وتشيع في غرب تركيا ، وتوجد علي وجه الخصوص علي الشط الأيچي (الأشكال ٨١ ، أ ، ب ، ج ، د) . ويؤدي هذه الرقصة راقص واحد أو عدة راقصين . ولكنها في الحالة الأخيرة تبقي علي هويتها الفردية . ويسبق رقصة الزيبك مقدمة بطيئة يخطو فيها الراقص خطوات هينة . ويبدو في هذا الجزء أن الراقصين يختبرون الأرض ، ويكيفون أجسادهم مع الإيقاع . ويرتدي الراقصون سراويل مزخرفة قصيرة تسمح لهم بالركوع . وهناك أيضاً رقصة البينجي ، وهي رقصة جماعية تجسد الوحدة والتضامن ، وتشبه الزيبك . وهناك رقصة الباموكو بينجيسي التي يرجع تسميتها إلي القرية التي نشأت فيها .

والهالاي رقصة تشيع أكثر من غيرها في أناضوليا وتوجد في معظم أجزاء وسط أناضوليا وشرق أناضوليا والجنوب الكبير الذي توجد فيه لكل قرية رقصتها الخاصة

(الأشكال ٨٨ ، ٨٩ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٨) . وتختـــلف أســـمـــاء الرقصات علي الرغم من وحدة أصولها . وفي الهالاي يصطف الراقصون عادة في خط مستقيم أو منحن ويمسك كل منهم بيده الآخر أو كتفه . ويقود أحد الراقصين الآخرين، حيث ينظم الخطوات ويوجه الحركات ، وينفصل أحياناً عن الصف كي يؤدي رقصات فردية في مواجهته . وتعد منطقة السيفاس مركزاً آخر للهالاي ، حيث يوجد حوالي ستون نوعاً منها . للرجال عادة ، وللنساء أيضا . وتوجد اختلافات معينة في الأسلوب والتفاصيل بين رقصة الهالاي للرجال وللنساء . فمثلاً ، يلوح الراقصون بمناديلهم ، بينما لا تحرك الراقصات مناديلهن . وهناك رقصة نسائية شاذة تدعي الفيلي دورنام ، تمسك فيها الراقصات بقدور ذات مقبض ، وتضرب بعضها ببعض للحصول علي الإيقاع .

تعتبر الهورون وتدعي الهوران في بعض المناطق من أكثر الرقصات شيوعاً في شمال تركيا علي شط البحر الأسود ، وهي تتسم بالحركات اليقظة المتوترة والمرتعشة ، حيث يهتز الجسد بأكمله من الرأس حتي القدم ، أو يتم الركوع فجأة علي الأرض ، ثم النهـوض في شكل وثبـة (الأشكال ٨٧ ، ب ، ج ، ٩٧ ، ١٣٥ ، ١٤٥) . ويكاد يكون معظم قاطني هذه المنطقة من الصيادين ، أو الذين يعملون بالبحر ، ولذا لا شك أن حياة البحر الخشنة تشكل حركاتهم ، وإيقاعاتهم . وليس هناك دليل قاطع علي أصل كلمة الهورون ، فالاغريق الذين عاشوا في آسيا الوسطي أطلقوا عليها الكورونتيكون . لكن ذلك ليس دليلاً كافياً علي الأثر اليوناني أو البلقاني ، إذ توجد رقصة الخورومي في أرض القوقاز يرتدي فيها الراقصون أزياء شبيهة بأزياء راقصي الهورون في شط البحر الأسود . وهناك كذلك رقصة الهورون النسائية التي لا تقوم فيها النساء برفع أيديهن لأعلي ، أو الركوع لأسفل كما يفعل الرجال .

تعد الكاسيك أيونو من أشهر الرقصات الشعبية في وسط أناضوليا ، حيث يمسك الراقصون في كل يد زوجاً من الملاعق الخشبية المزدانة ، وتوضع إحداهما بين الأبهام والسبابة والأخري بين الوسطي وإصبع الخاتم ، ثم تقرع كالصنجات ويخطو

الراقص خطوات متقاربة في مكان ضيق . وهناك رقصة ملاعق أخري تدعي الميسيلي Meseli من بولو Bolu ، ويؤديها أربعة راقصين أو ستة ، حيث يبدأون في تحية الجمهور بأوضاع مختلفة ، ثم يقفون متقابلين ، ويتقاربون ، ويتراجعون ، ويركعون ثم يستديرون .

لعل مجموعة البار من أبرز الرقصات ، حيث يتواجد فيها حوالي أربعين رقصة متنوعة . وهي في معظمها رقصات متتابعة لكن هناك رقصات بار متعددة يؤديها راقصان . وأشهرها مجموعة الأثنتا عشرة رقصة المتواجدة في إرزوروم . ويؤديها خمسة راقصين ، لكن قد يتواجد عدد أكبر من ذلك وهي تحتاج إلي قائد يقف علي اليمين (الأشكال ١٠٦ ، ١٣٠) .

تعد شرق تركيا موطن الرقصات التي تجسد سمات مميزة للرقصات القوقازية . وفي معظم رقصات الشرق الفردية والزوجية ، نجد حركات اليد والرسغ الرشيقة ، التي تعبر خير تعبير ، ولكنها مجرد حركات تؤدي في صحبة الموسيقي ، وليس الغرض منها تجسيد أي شيء .

يمكن تصنيف الرقصات التركية إلي أصناف ثلاثة متباينة ، وهي الرقصات المتتابعة، والرقصات الزوجية ، والرقصات الفردية وتقل رقصات الدائرة المغلقة عن الرقصات ذات الخط المستقيم ، وفي بعض الأحيان يمتزجان ويتكاملان . ففي رقصة الليليم Leylim (جازيانتب) مثلا تلتف دائرة حول الراقص زورنا Zurna أو التيفس (عازف التامبورين) . وفي البوركاك تارلاس (يوزجات) وفي رقصة المينجي من الزمير ، يقف عازف الطبل وسط الدائرة ، أو العريس مع عازف الطبل كما هو الحال مع الهالاي التي تؤدي في حفلات الزفاف في نيجدي .

يعد الصف الواحد من أنواع الرقص المفضلة ، سواء أكان مستقيماً أم منحنياً . وينطوي المنحني علي مزايا حيث يتمكن الراقصون من رؤية قارع الطبول ، إذ إن الطبلة وقارع الطبول يتمتعان بأهمية كبري . وتقوم دقة الطبلة بتنظيم السرعة ،

وإثارة الاهتمام ، ورفع الروح المعنوية ، ودعم ما تتسم به الرقصة من حيوية . ويربط الراقصون بين أنفسهم بسبل عدة ؛ منها الأصابع ، والأكف ، والأكتاف . وفي رقصة الدالْدالا Daldala من ايرزوروم يضع الراقصون أذرعهم حول وسط زملائهم . وإذا كان الراقصون لا يقفون في الصف جنباً إلي جنب ، فإنهم يضعون أذرعهم علي الزميل الذي يقف أمامهم (الشكل ١٣٠) .

هناك رقصات عديدة تبين أن الراقصين يؤدون رقصاتهم بشكل مستقل . ففي الكوروم هالاي Corum halayi ، يقوم الراقص الرئيسي من حين لآخر بالخروج عن الصف كي يؤدي رقصته أمام الآخرين . هناك رقصات أخري ، يرقص فيها الراقص الرئيسي بصورة مستقلة ، أو ينفصل عن الآخرين ، مثل الكاركيز من جازيانتب . وهناك حالات يمسك فيها الراقصون مناديل بدلاً من أيدي زملائهم . ويتم ذلك في الرقصات التي يقف فيها الجنسان في أوضاع بديلة في شكل صف مستقيم . وفي رقصات عديدة ، يقوم الراقص الرئيسي بأداء خطوات رشيقة ، بينما يكتفي الآخرون باتباعه . وفي البعض ، هناك راقصان رئيسيان ، حيث يقف الراقص الرئيسي الثاني وسط صف النساء ، كما هو الحال في المنديل أيونو من جازيانتب .

وفي رقصات التصفيق بالأيدي التي سبق الأشارة إليها والتي تشيع في شرق أناضوليا ، يقترب الصفان من بعضهما ، ويصفقان بالأيدي ، ويتراجعون ويبدأون من جديد . والأمثلة علي ذلك لا حصر لها ، مثل الهالكوستا من بيتليس ، والكاباكاي من بينجول والياركوستا من فان ، والكاراكيستاني من سيرت والسيبوكي من ماردين، والهيركوستي من مالازجيرت ، والبولا من ايلازيج .

وهناك نمط رقص آخر يمر فيه الراقصون أسفل منحني تصنعه الأيدي المرفوعة لراقصين اثنين ، ويقوم الآخرون بدورهم بأخذ مكانهما ، في حين أن هذا الزوج ينضم إلي الصف . ومثال علي ذلك ، الأوزون أورجان (أي الحبل الطويل) من كوتاهيا ، والأيجدير باري من كارس . وهناك رقصات تؤدي من وضع الجلوس ، مثل الكوك هالاي ، والسيف كيرماك النسائية من بيازار ، والفيدايدا من كوروم .

يؤدي الرقصات الزوجية رجلان أو امرأتان ، أو رجل وامرأة ، وأحياناً امرأتان تتنكر إحداهما في دور الجنس الآخر . ومثال علي ذلك ، الدوكوز إياك من بيتليس ، والسيركيز أيونو من أودميس ، والتفكير من كاناكل ، والسيك سارا من سامون والتورنا باري من أيرزوروم ، والجاريلبر ساماهي من سيفاس ، والياجلي كينار من سيهان ، والتوز سيكرديم من أنقرة ، ألخ . . .

هناك صنف آخر يقع بين الرقصات الزوجية والرقصات الجماعية ، ويتراوح فيه عدد الراقصين بين ثلاثة وأربعة . ومثال علي ذلك ، البولجور ايونو من أنقرة إذ يؤديها أربعة راقصين ، والسبعة ساميل من موس يؤديها ثلاثة رجال وامرأة ، وغير ذلك .

وهناك عدد كبير من الرقصات التي يؤديها راقص واحد رجل أو امرأة . ويغلب الارتجال على هذه الرقصات ، وتتسم بطابع الأبهار . ويؤديها في العادة راقصون محترفون يستأجرون لإحياء الحفلات والمناسبات المشابهة . وبعض الرقصات الفردية تقوم باستبدال راقص بصورة مستمرة ، كما هو الحال في السين سين . وهناك عدد لا بأس به من الرقصات الفردية ، ويمكن تقسيمها إلي مجموعتين ، المجموعة ذات الراقص الأوحد والمجموعة ذات الراقصة الواحدة . ويؤدي الزيبك راقص بمفرده في أغلب الأحوال .

وهناك عناصر مشتركة معينة في الأسلوب والحركة الأساسية ، ولا سيما حركة الانثناء والركوع ، التي ربما ترجع إلي تأثير وسط آسيا . وتكاد توجد هذه الحركة في كل منطقة بشكل أو بآخر . ومن السمات الأخري ، رفع إحدي الركبتين لوضع الانثناء. وقد تم التأكيد علي أهمية هذه الأوضاع في المقدمة . ويعد ضرب الأرض بشدة سمة تركية أخري وتكاد تبدأ معظم الرقصات التركية دون حركة فالراقصون يستمعون إلي الموسيقي ، ويعدون أنفسهم ، ويتكيفون مع الإيقاع . وبعد برهة ، يتبين من وجودهم أنهم أصبحوا علي أهبة الاستعداد . ويعود هذا الوضع الثابت إلي طقوس قديمة خاصة بهذه الرقصات . ومن السمات الأخري ، استخدام الملاعق ، أو طريقة الأصابع لإحداث الإيقاع ، في حين أن الارتعاش يغلب كذلك علي هذه الرقصات .

الجزء الخامس

الوافد الجديد : الباليه الكلاسيكي

ترجمة : د./ مني سلام

الجزء الخامس

الوافد الجديد : البالية الكلاسيكي

منذ القديم وتركيا تقدم رقصات يقوم بها فتيات وفتيان محترفون . ويقدم هؤلاء الراقصون عروضهم مقابل أجر . وهذا الرقص له كيانه المعترف به في تركيا ، هذا إلي جانب الرقص الشعبي والرقص الديني وتستمتع تركيا الآن أيضاً بفن البالية الذي اكتشفته مؤخراً . وعلي الرغم من أن القرون الماضية قد شهدت عروضاً متنوعة للباليه قدمتها الفرق الزائرة ، فقد عرفت كذلك رقصات البلاط ، ولكن الباليه ما زال جديداً علي ساحة الفن هناك . فنحن نقرأ في الفينيتان بايلو (Venetian Bailo) أنه خلال عام ١٥٢٤ قدمت فرقة إيطالية في اسطمبول مأدبة كرنفال حضرها ما يقرب من ٣٠٠ شخص من بينهم العديد من الشخصيات الهامة التركية والأجنبية . وقد استغرقت المأدبة وقتاً طويلاً وقدمت فيها الراقصات التركيات العروض بالاشتراك مع فرقة من الباليه . وفي هذا الباليه أسر رجلان عجوزان فتاة صغيرة وسجناها . وقد عبرت الفتاة عن أسرها وعن حرمانها من مباهج الحياة بحركات صامتة . وضم العرض أيضاً عدداً من الرعاة ، وقدم أربعة من المغنين أغنية ، ورقصت الفتاة ، وأثناء الرقصة سقطت عنها ملابسها وانسدل شعرها وأصبحت عارية . وقدمت الفتيات التركيات أيضاً عرضاً حيث دخلت الفتيات وسط مكان المأدبة . وكانت رقصتهن عبارة عن حركات بالرأس والأذرع والشفاة ، وقد أمسكن في أيديهن صاجات (Clabbers , Bossi , Calparas) وبعد ذلك رقصن الموريسكي (Moreschi) بكل ما تتطلبها من القفزات . وكانت ملابسهن تكشف عن خطوط أجسامهن ، وكانت حركاتهن داعرة وفاجرة لدرجة أنها قد تذيب الحجر .

وعلي الرغم من أن تركيا بلد لا يوجد لديه أي تقاليد متوارثة لفن الباليه ، فهو لم يعرف هذا الفن إلا مؤخراً ، فقد حقق الكثير في السنوات الأخيرة . ففي عام ١٩٤٧

دعت الحكومة التركية دام نينيت دي فالوا (Dame Ninette de Valois) مصممة الرقصات المعروفة التي أنشأت الفرقة الملكية البريطانية للبالية (British Royal Ballet) لتقوم بدراسة إمكانية إنشاء مدرسة للبالية لتكون جزاءاً من كونسيرفتوار الموسيقي والدراما الذي أنشئ في عام ١٩٣٦ . ولقد صحبها جوي نيوتن، وأودري نايت (Joy Newton , Audrey Knight) . وقد قاموا بجولة مبدئية في المدارس الابتدائية ، حيث شرحوا للمدرسين والآباء ما يمثله الباليه ، وامتحنوا الأطفال لاختيار قدراتهم ، ثم قرروا إنشاء مدرسة للباليه .

وقد تم اختيار أحد عشر تلميذاً وثماني عشرة تلميذة ليكونوا أول تلاميذ للمدرسة التي أنشئت في ضواحي اسطمبول . وقد وضع المقرر علي نسق مدرسة سادلير ويل (Sadler Well) في لندن ، هذا مع بعض التغييرات ليناسب الأحوال المحلية . وقد جمعت المدرسة بين التدريب علي الباليه والتعليم العام ، وشملت قسماً داخلياً وقسماً للدراسات النهارية . وأفتتحها رسمياً عمدة اسطمبول في يناير عام ١٩٤٨ . وفي عام ١٩٥٠ نقلت إلي العاصمة ، إلي كونسيرفتوار أنقرة (Ankara State Conservatory) حيث نمت لتتسع لمائة طالب .

وقد ظل جوي نيوتن الذي تركته دام نينيت دي فالوا مشرفاً علي المدرسة لمدة أربع سنوات ، ثم بياتريس أبليارد (Beatrice Appleyard) التي كانت أيضاً تعمل راقصة في فرقة سادلير ويل . وفيما بين عام ١٩٥٤ وعام ١٩٧٤ قام بإدارة المدرسة ترافيس كيمبت (Travis Kemp) وهو أيضاً من راقصي فرقة سادلير ويل ، وزوجته مولي ليك (Molly Lake) وهي راقصة سابقة في فرقة بافلوفا (Pavlova) .

وبعد تسع سنوات من التمرين تمكن التلاميذ الأوائل من تقديم أول عرض للجمهور وشاركهم فيه عدد من النجوم الضيوف مثل مارجو فونتين ، نادية نيرينا ، أنيا ليندين، ماريان لين ، مايكل سومز ، دافيد بلير ، أليكس راسين ، وبيتر كليج . وتخرجت أول دفعة في عام ١٩٥٧ . وكان من ضمنها أيلا دايجيلي (أونال) ،

يوكسيل كابانوجلو (أند) ، ميرال أوج ، وهونسو سونال . وقد قدم طلبة الدراسات العليا عروضاً متفرقة للبالية والأوبرا الراقصة لمدة ثلاث سنوات ، ولكنهم لم يعملوا كفرقة كاملة محترفة . وفي عام ١٩٦٠ أخذوا خطوة مهمة للأمام عندما قدم روبرت هارولد واشترك فيها جميع الراقصين الأتراك وقدموا سالومي لريتشارد ستراوس (Richard Strauss Salome) ، مع فاليري تيلور (Valerie Taylor) من الرويال بالية كضيفة شرف .

وفي موسم عامي ١٩٦١ – ١٩٦٢ قدم ألين فيليبس بالية كوبليا (Coppelia) بفصوله الثلاث كاملة ، وبنجاح كبير علي مسرح ستيت أوبرا هاوس . وفي نفس العام قدم مصمم الرقصات تود بوليندير علي المسرح اثنين من الباليهات التي صممها : صنع العالم (Creation of the World) و نقطة السكون (Still Point) وكانت هذه فرصة نادرة للتلاميذ كي يحصلوا علي خبرة مسرحية من أحد مصممي الرقصات المعروفين . وقد زار لبوليندير تركيا بعد ذلك عدة مرات ليقدم عدة عروض ناجحة من الكوميديا الأمريكية الموسيقية : قبليني يا كيت ، سيدتي الجميلة (My Fair Lady) ، لاعب كمان علي سطح (Fiddler on the Roof) ، رجل المانش لمسرح ستيت ثياتر ولكنه لسوء الحظ لم يقدم أي باليه لفرقة البالية . وفي موسم ١٩٦١ – ٦٢ عين كلود نيومان مديراً للفرقة . وأضيف إلي البرنامج لي سيلفايدز (Les Sylphides) و لي باتينيرز لأشفون (Ashton) وآخرها باليه معروف لدام نينيت دي فالوا . وهو يمثل قمة إنجازات الفرقة الفتية ، فقد وفر للراقصين الأتراك مجالاً واسعاً كي يظهروا فيه استعداداتهم الدرامية . وفي موسم ١٩٦٢ – ٦٣ حضر إلي أنقرة بالإضافة إلي كلود نيومان ومساعدته آن بارسون (Ann Pason) أندريه هاورد لتقدم علي المسرح بعض الباليه الخاص بها فقدمت حفلة الاجتماع ، الفتاة والموت و فينيزيانا . وقد صممت باليها قصيراً للفرقة عرض لأول مرة في نفس العام . وكان هذا أول باليه يصمم خصيصاً لفرقة ، ويسمي الحواجز الغامضة ، وهو يعتمد علي موسيقي القرن ١٨ لكوبيرين (Couperin) ويقدم فتاة جميلة تستحم في البحيرة علي ضوء القمر ومعها وصيفتها . وعندما تبدأ

الفتاة في ارتداء ملابسها نلاحظ أن الفتاتين ليستا بمفردهما . فهناك من ينتهك خصوصيتهما - رجل يصطاد السمك ، وأخيراً ينجح في اصطياد سمكة - ولكنه عندما يري الفتاة يترك رياضة الصيد ويتطلع إلي صيد أفضل (وقد قدم هذا العمل بعد ذلك فرقة لندن ثياتر الراقصة تحت عنوان باريكيد) . وقد شهد موسم ١٩٦٣ - ٦٤ إضافة مسرحية الجمال النائم (Sleeping Beauty) بكاملها . وقد أخرجتها دام نينيت . كما قدمت أيضاً بالية كش ملك (Checkmate) . وظلت نانسي هانلي (Nancy Hanley) مسؤولة عن الفرقة لمدة موسمين .

وفي سبتمبر ١٩٦٤ رجع جوي نيومان إلي تركيا وقد صحبه هذه المرة دادلي توملينسون وهو أحد أعضاء فرقة الرويال بالية الشباب (إصابته أعاقته عن الرقص) وقد أصبح معلماً للبالية . وأضاف اثنين من الباليهات الكاملة إلي البرنامج وهما جيزيل (Giselle) ، وبالية أشتون المواعيد . وبعد ذلك وفي نفس الموسم زار جوردون أيتكين تركيا وأخرج أثنين من باليهات ماكميلان للفرقة : سوليتير و الجحر . وقد نجح كلاهما نجاحاً كبيراً وعلي الأخص الجحر التي قدمها الراقصون الأتراك بطريقة رائعة وهم متمكنون من أبعادها الدرامية . وقد قدم كلاهما في نفس الوقت مع باليه كش ملك .

وكان أهم عرض في الموسم التالي هو بلاشك العمل الذي صممته خصيصاً للفرقة دام نينيت ، ويسمي هذا البالية (Cesmebasi) ويمكن ترجمته (عند رأس النافورة) ، وهو يشير إلي النافورة التي توجد في وسط الميدان كل قرية تركية . وقد كان يمثل أول محاولة موسعة لخلق بالية علي أنغام موسيقية لملحن تركي ، وقد استخدم فيه الفن الشعبي التركي - فهو في الواقع باليه تركي بمعني الكلمة . والموسيقي لفيريت توزون (Ferit Tuzun) آناتوليان سويت (Anatolian Suite) . وكانت قد حصلت علي الجائزة الأولي في المسابقة التي نظمها أحد البنوك التركية الكبيرة . وقد أضيفت إلي الموسيقي بعض الإضافات والتعديلات التي طلبها

مصمم الرقصات . وقد أخذت دام نينيت هذا النجاح كنقطة انطلاق واستخلصت ما يمكن أن نطلق عليه الفانتازيا التركية التي لها عدة خصائص مثل تقديمها للقرية التركية (حاملات الماء ، وثرثرة النساء ، وطبال القرية – أو منادي القرية) ، ويصحبها مناظر لراقصي الأطواق ولعرائس الظل المشهورة هاكيفات والأراجوز (Hacimat and Karagoz) ، ومعهما رقصة ثنائية لراوي الشعر الشعبي وحبيبة أحلامه في قصة خرافية . ولقد قاسي مصمم الرقصات عندما اعتمد فيما يقدمه علي مدي النجاح الذي يلاقيه دون مرجع فني . فخرجت الرقصات كأجزاء غير كاملة تحمل انطباعًا أجنبيًا عن كل ما هو تركي . ولكنها علي الرغم من ذلك كانت خطوة كبيرة إلي الأمام في عملية تطوير باليه ذي طابع تركي .

وقد بدأ موسم ١٩٦٦ بداية ممتازة عندما قدم البالية الكامل لبحيرة البجع ، إخراج دان نينيت ، والذي نجح نجاحا كبيرا . وقد ساعدها ببراعة مدرس الرقص الشاب دادلي توملينسون (Dudley Tomlinson) ومصمم الرقصات الجديد في الفرقة ريتشارد جلادستون (Richard Glasstone) . وقد صمم الأخير رقصة سداسية أنيقة قدمت في الفصلين الأول والثالث ، هذا بالإضافة إلي رقصة أشتون الساحرة رقصة نيبوليتان (Neapolitan Dance) ، ولقد أعادت دتن نينيت تصميم الرقصة لتقدمها ست أميرات . وقد استخدمت هذه الرقصة والرقصات التالية طريقة العد الراقص (Benesh Dance Notation) . ومنذ ذلك الوقت أصبح للفرقة مصممان للرقصات حصلا علي تدريبهما في لندن ، وقد كانا من قبل يعملان كراقصين في الفرقة ، وهما سونا سونيل (Suna Senel) ويوكسيل (Yuksel) ، وكلاهما يعملان بالتعاون مع معهد تصميم الرقصات في لندن .

وفي الموسم التالى أضيف اثنان من عروض الباليه التركي للبرنامج سينفونييت[Sinfonietta التي صممت الرقصات فيها دام نينيت علي موسيقي نيفيت كودالللي(Nevit Kodalli)و السيدة ذات الخنجر التي صمم رقصاتها ريشارد جلاستون علي موسيقي بولونت تاركان (Bulent Tarcan) .وتعكس

سينفونييتا التوحيد الذي قام به الملحن للتعبيرات الموسيقية التركية و الغربيه .فهي تجمع بين الباليه الكلاسيكي وخطوات الرقص الشعبي التركي في قصة خفيفة الظل من المؤآمرات الرومانتيكية تقع خلال بروفات فرقة راقصة في ملابس التمرين وعلي خشبة المسرح العارية .

ففي باليه السيدة ذات الخنجر يستمع مجموعة من مراهقي العصر الحديث الأتراك الي قصص رومانتيكية عن الماضي يقصها عليهم المداح وهو الراوي في الأدب الشعبي التركي .فيعاد تمثيل أساطير الحب والغيرة والجريمة التي ترجع إلي القرن السابع عشر في تركيا كأنها سلسلة من الأحلام . فالفناء الذي يلعب فيه تلاميذ المدرسة اليوم هو نفسه البقعة التي قُتلت فيها السيدة ذات الخنجر حبيبها الغادر سليمان . وفي لحظة رعب يتوحد الماضي والحاضر : فتدب الحياة في القصة ويشاهد الجميع الجريمة وهي ترتكب مرة أخري ، ثم تسدل الستار علي جو يكتنفه الغموض .

وقد مهدت هذه الأعمال لتطوير أسلوب لفن البالية المحلي عندما قدمت عناصر من الفن الشعبي والرقص الشعبي علي مسرح الباليه ، وعندما قدمت موسيقي للملحنين الأتراك علي المسرح .

وقد بدأ موسم ١٩٦٦ – ٦٧ بداية طيبة عندما سافرت الفرقة إلي بلغاريا في جولة لمدة أسبوعين . وكان هذا هو أول ظهور للفرقة في خارج تركيا وقد نجح الراقصون في هذا الاختبار نجاحاً باهراً . فقد كانت الجودة الفنية للعمل الكلاسيكي جيزيل مفاجأة سارة لجمهور بلغاريا . وقد مثلت سيسمسباسي للعديد من الأتراك الذين يقيمون في بلغاريا نفحة من نفحات نسيم الوطن . ولكن النجاح العظيم في الجولة كان العرض الدرامي الذي قدمته الفرقة لباليه (Rakes Progress) لأن أسلوب هذا الباليه كان جديداً علي بلغاريا .

وبعد هذه الجولة استمرت الفرقة تعرض بالية بحيرة البجعة في مسرح كامل العدد . ولكنها في هذه المرة أضافت عامل جذب آخر وهو الضيف الفنان الشاب نيكولاس بينتون من فرقة رويال باليه .

وكانت الطوابير الطويلة أمام شباك التذاكر في باليه بحيرة البجعة برهاناً علي الجمهور المتزايد للباليه في هذا البلد ، وعلي استحسانهم للأعمال الطويلة . وبالإضافة إلي بحيرة البجعة عرضت الفرقة كوبيليا ، و جيزيل ، و الجميلة النائمة وعرضت نسخة جديدة من سيلفيا التي صمم رقصاتها ريتشارد جلاستون لأول مرة في ٢٥ يناير ١٩٦٧ ، وقد كانت هذه نقطة تحول للفرقة لأن هذا الباليه هو أول باليه من ثلاثة فصول عمل خصيصاً للفرقة . وعلي الرغم من النجاح الرائع الذي حققه ليوديليبس فإن سيلفيا لم تحقق نجاحاً حقيقياً في الماضي ، ولم تحسب تماماً ضمن برامج الباليه الدولية . ويبدو لنا أن السحر قد آتي مفعوله أخيراً . وأن هذه النسخة الإنجليزية / التركية للبالية الكلاسيكي الفرنسي القديم قد دبت فيها الحياة .

وقد واكبت حفلة الافتتاح لباليه سيلفي العيد العشرين لارتباط دام نينيت بالباليه في تركيا فالمدرسة التي أنشأتها في عام ١٩٤٧ قد ازدهرت ، وفرقة البالية التي أتمت عامها السادس تزداد قوة وبعد تقديم سيلفي الذي حضره رئيس الوزراء قدم علي المسرح عرض عبر عن الامتنان لما أنجزته دام نينيت . ولقد تردد صدي الاحتفال بها في الصحافة التركية وفي الراديو . وقد وصف أحد الصحفيين ما قدمته للباليه التركي بأنه أهم المساعدات الأجنبية التي تلقتها تركيا خلال العشرين عاماً الماضية .

وفي خلال العام والنصف الذي عمل فيه مستر جلادستون هناك تمكن من أن يفهم الفرقة واستطاع بالتالي أن يفصل الرقصات لتناسب أسلوبها الخاص . وقد لاقي الفصلان الأول والثاني علي الأخص من سيلفيا نجاحاً ملحوظاً . وكانت رقصاته كلها عموماً متوافقة وموسيقية . وأجمل أجزائها الرقصة الافتتاحية للحوريات والرعاة وكذلك رقصة الأمازون في الفصل الاول . وقد لاقت رقصات الأكروبات والعذاري الصغيرات في عيد ديانا في الفصل الثالث نفس النجاح أيضاً . أما الفصل الثاني الذي يمثل منظر الحريم ، والذي أحاطه المصمم عثمان سينجيزير (Osman Sengezer) بقفص من ذهب ، فقد كان مناسباً علي الأخص للفرقة بمذاقه الشرقي .

وقد كانت بيناي بيركان (Binay Berkan) متمكنة من فنها في المقدمة في الحركات الرياضية وكذلك في النواحي الرومانتيكية . وقد ساندها أبواها سايت سوكمين (Sait Sokmen) الأوريون المليء بالرجولة ، وأيتون تورفاندا (Oytun Turfanda) . وهي فتاة صغيرة رومانتيكية أظهرت براعة تبشر بنجاحها ، وهي الآن الراقصة الأولي للفرقة ومصممة رقصاتها .وقد بدا هوسنو سونال (Husnu Sunal) وسيما في دور إروس . وقد حققت ميريك سومين أيضاً النجاح في دورها الذي عبر عن سلطة ديانا ، وهي الآن الباليرينا الأولي للفرقة .

وقد تبع سيلفيا باليه آخر هو ديليبس وهو إحياء لباليه كوبيليا وقد صممت رقصاته دام نينيت ومصمم الملابس أوسبيرت لانسيستير . وفي عام ١٩٦٨ قدمت بحيرة البجع مرة أخري ، وقدم ريتشارد جلادستون باليه الأمير باجوداس كاملاً علي الموسيقي الأصلية لبينجامين بريتين ، وقد صمم المناظر والملابس عثمان سينجيزير . وكانت هذه النسخة مختلفة تماماً عن النسخة التي صممها جون كرانكو (John Cranko) . وفي نفس العام ابتكر جلادستون باليها آخر ، وصاحبته أيضاً موسيقي بنجامين بريتين دليل الشاب للأوركسترا ، وكان اسم الباليه بين الفصول (Interplay) وأداره أربعة عشر راقصاً ، وموضوعه عن العلاقة بين الرجال والنساء . ويقدم الموضوع في البداية بأسلوب رسمي ثم يليه تقديم نفس الموضوع بعدة أساليب مختلفة تعبر عن اتجاهات مختلفة : الحب الطفولي ، الحب الأول، الحب الناضج ، وحب رجل لعدة نساء ، أو حب فتاة لعدة رجال . وقد قدم مع (Interplay) اثنان من الباليه هما الجميلة والوحش و (Pine apple Poll) وقد قدمتها باميلا كرايمز التي شاركت جون كرانكو لمدة طويلة في تقديم أعماله . وقد صمم المناظر والملابس للباليه الأول والثاني عثمان سينجيزير ، أما الثالث فقد صممهم أوسيبرت لانكاستير (Osbert Lancaster) .

وقد كان شهر نوفمبر ١٩٦٨ مهماً للباليه القومي التركي . فقد قدمت الفرقة لأول مرة باليه من تصميم مصمم رقصات تركي هو سيات سوكمين (Sait Sokmen)

الذي كان راقصاً منفرداً في فرقة (Soloist) ، وقد قدم باليه العجلة (The Wheel) وهو عمل معنوي يتبع في خطوطه الموسيقية هيكل رافيل النغمة الرباعية في فا . وفي باليه العجلة تلبس مجموعتان من الراقصين ملابس متباينة من اللونين الأحمر والأرق . وتمثل المجموعة الحمراء العدوانية والتوحش والحقد والتحسر علي النفس والمنبوذين والخارجين عن المجتمع . وتمثل المجموعة الزرقاء التكبر والنجاح والتقاليد الأخلاقية والنظام السائد . ويخلق الصراع بين هاتين المجموعتين ، ومحاولاتهما الاتصال ببعضهما ، وعدم قدرتهما علي التفاهم توتراً وهوة سحيقة بينهما في هذا العمل . وقد يمكن تفسير هذا الازدواج كصراع عنصري . ويبدو هذا التباين في حركات كلتا المجموعتين . فالأحمر حركاته كطرقات حادة ممزقة وبلا شكل . وإشارته مشوهة وغير طبيعية ، ويبدو الفرق بالمقارنة بالمجموعة الزراقاء التي تتحرك بنغم رقيق وفي جمل موسيقية كلاسيكية ، وعلي الرغم من صغر سن سيات سوكمين فقد قدم الموضوع بطريقة جديدة متماسكة من الناحية الدرامية ومن حيث التصميم . وهو قادر علي خلق العديد من الحركات غير العادية . وقد قدم مع العجلة اثنين من الباليه ألفريد رودريجوز . وقد استمد كلاهما الألهام والعنوان من مسرحيتين عظيمتين لشيكوف (Chekov) : الأخوات الثلاث) و زفاف لوركا الدرامي . وقد رقص باليه الأخوات الثلاث علي موسيقي ألبرت جينازتيرا ، أما زفاف يوركا الدرامي فقد صاحبته موسيقي دينيس أبيفور (Denis Apivor) . وصمم المناظر والملابس عثمان سينجيزير .

ويعد باليه العجلة إبداع سيات سوكمان باليها آخر . ولكن هذا الباليه لم تقدمه فرقة ستيت للبالية ولكن قدمته فرقة راقصة صغيرة في الستيت ثياتر لأن سيات كان قد استقال لينضم لهذه الفرقة الصغيرة ، وكان هذا الباليه الجديد يسمي القربان ، وقد كان مستلهمًا من مسرحية شعرية لها نفس العنوان للكاتب التـركي المعروف جانجور (Gungor) . وديلمين في هذه المسرحية هي النسخة التركية من ميديا (Medea) فالزوجة العجوز للفلاح في هذه المسرحية تقاوم محاولة زوجها مرة

أخري ، وترفض أن تسمح للزوجة الجديدة بدخول البيت . وعندما يهدد المحتفلون بالزفاف باقتحام البيت تقتل أولادها . فالقربان مسرحية درامية أخاذه ، فهي تؤكد علي الأبعاد التراچيدية . وقد كان لها أيضاً أبعاد أخري غير عادية : فقد قدمت بدون موسيقي . وهذا لا يعني أن الباليه الصامت شيء غير عادي ولكن ما حدث هو أن موسيقي هذا البالية كان قد ألفها المؤلف الموسيقي التركي الكبير أحمد عدنان سيجان، ولكن لسبب غير مفهوم سحب المؤلف موسيقاه قبل العرض الأول بعدة أيام . وكانت هذه فرصة طيبة لاختبار موهبة مصمم الرقصات الشاب ، حيث استمتع المشاهدون دون أن يدروا بحالة هذا الباليه، فقد ظنوا أنه قد صمم خصيصاً هكذا بدون موسيقي . وقد أعيد تقديم القربان علي مسرح الدولة للأبرا والبالية في اسطمبول في موسم عام ١٩٧٥ – ١٩٧٦ بدون موسيقي ، وقدم في نفس الليلة بالية بيتروشكا .

وفي موسم ١٩٦٨ – ١٩٦٩ قدم علي المسرح بالية كامل لتشايكوفسكي وهو كسارة البندق ، قدمته دام نينيت ، وصمم رقصاته ريتشارد جلادستون وهي مقتبسة عن التصميم الأصلي لليف إفانوف (Lev Ivanov) ، وصمم الملابس عثمان سينجيزير ، وصمم المناظر أكارياسكوت (Ocar Baskut) . وبتقديم كسارة البندق أكملت الفرقة المسرحيات الكاملة لتشايكوفسكي . في موسم ١٩٦٩ – ١٩٧٠ قدمت الفرقة علي المسرح عرضاً ثلاثياً لألفريد رودريجوز . وكان أهم جزء في هذا العرض جوديث (Judith) التي صممت خصيصاً للفرقة وكتب موسيقاها موسيقار تركي شاب هو سيتين اسيكوزلو وكان أداء ميريك سومين (Meric Sumen) جميلاً عندما رقصت في دور البطولة . وقد كان رودريجو يرغب في عمل باليه عن جوديث منذ عدة سنوات ، ولكنه لم يتمكن من هذا إلا في تركيا : عندما وجد الموسيقي التي تناسب أفكاره ، والباليرينا التي تتطابق مع الصورة التي رسمها لجوديث .

وقدم رودريجوز بعد ذلك باليهين اثنين الأول هو جناح جلازونوف علي موسيقي جلازونوف المواسم (Les Seasons) ، والآخر اقتبسه عن مسرحية

أورفيوس (Orpheus) لسترافينسكي . وقد صمم المناظر والديكورات للباليهات الثلاثة عثمان سينجزير .

وفي موسم ١٩٧٠ – ١٩٧١ ضم البرنامج ثلاثة من الباليهات كلها عروض معادة لسيلفايدز ، منها الحجر The Burrow و Pine apple Poll كان العرض الرئيسي في هذا الموسم هو روميو وجوليت لألفريد رودريجوز . وقد قدمها في ثلاثة فصول علي موسيقي لبروكوفييف (S. Prokofiev) ، وصمم المناظر والملابس عثمان سينجيزير . وقد استقبل الجمهور هذا البالية بحماس شديد ، وبرعت ميريك سومان في أداء دور جوليت ، وأويتان تورفاندا (Oytun Turfanda) في أداء دور روميو . وفي هذه المناسبة أنعمت الحكومة التركية علي دام بجائزة الدولة للثقافة ، وألقي وزير الثقافة طلعت هالمان هذه الكلمة : إن ما حققه البالية في عهد أتاتورك يعد أحد الانتصارات الهامة في تركيا . إن البالية التركي الذي نحتفل الليلة بعيده الرابع والعشرين يمثل مستوي رفيعا من النجاح تحسدنا عليه الدول التي يمتد تاريخ البالية فيها لأكثر من مائة عام . ونحن ندين بالشكر لدام نينيت لإنشاء فرقة بالية الدولة (State Ballet) وللخطوات الكبيرة التي خطتها هذه الفرقة . فقد فاقت الخدمات التي قدمتها كل ما قدمه الآخرون . فدام نينيت التي كانت مسؤولة عن الفرقة الملكية في انجلترا لمدة ٣٣ عاماً قد قامت بتوجيه البالية في تركيا وبإعطائه شكلاً مميزاً منذ إنشائه حتي الآن . ويشرفنا أن نقدم أول جائزة للذين قدموا خدمات مميزة للثقافة في تركيا والتي تبادر تركيا بتقديمها للعلماء الأجانب والفنانين الموهوبين كدام نينيت دي فالوا التي قدمت للبالية عندنا خبرتها وموهبتها الإبداعية فكانت مصدر إلهام لإنجازات فن البالية في تركيا .

وقبل هذه المناسبة وفي صيف عام ١٩٧١ قامت الفرقة بجولة ناجحة في شمال أفريقيا قدمت عروضا منها تليفزيونية في الجزائر وتونس ومصر وضم البرنامج الباليه القصير والرقص الشعبي التركي . وقد أعجب الجمهور بهذه العروض إعجاباً جماً ، واستقبل الراقصين بحماس شديد .

وقد أنتج جوي نيوتون (Joy Newton) باليه الأميرة النائمة بعد أن قام بتعديله في موسم ١٩٧١ - ١٩٧٢ . وكان جوي نيوتون أول مدرس باليه يحضر إلي تركيا . وقد صممت دام نينيت الفأس الكبير في الفصل الثاني ، وقدم عثمان سينجيزير تصميماً جديداً للمناظر والملابس . وساعد زيادة عدد الراقصين بالأضافة للمشاركين من الكونسرفتوار علي تقديم عرض رائع لاقي الاستحسان من الجمهور . وقد أدي دور الأميرة أورورا ميريك سومين ، وجولكان تانسيكيك ، وجيل كازبيك بالتبادل . وقد رقص الراقص الشاب أويتون تورفاندا (Oytun Turfanda) في دور الأمير فلوريموند . وقدم سيهان أزسوي عرضاً مميزاً في رقصة الطائر الأزرق Pas de deux .

وفي موسم ١٩٧٢ - ١٩٧٣ رحب الباليه التركي بزائر متميز هو أنتون دولين وقد حضر مع زائر آخر من رواد فيستيفيل باليه هو جون جيلبين (John Gilpin) الذي حضر ليعمل بالتدريس في الفرقة . وقد قدم أنتون دولين اثنين من الباليهات الرومانتيكية من تصميمهما الخطوة الرباعية (Pas de Quatre) علي موسيقي باجني ، والنسخة التي صممها لجيزيل (Giselle) . وقد صمم الملابس والمناظر عثمان سينجيزير . وقد ساعد في إنتاج العرض جوفري دافيدسون وهو من أعضاء فرقة فيستيفال للبالية أيضاً ، وقد أصبح بعد ذلك مدرس الباليه في الفرقة . وقد لفت الأسلوب الرومانتيكي في أداء الراقصين في كلا العملين الأنظار . وقد قدم الخطوة الرباعية ثلاث مجموعات من الراقصين :

١ - جولكان تونسيكيك ، جولين زوبو ، بيني أكورير ، جيل كازبيك .

٢- رينجين مولدور ، جولاي تيزير ، أيفير ساردا ج ، سادان إرجولير .

٣- سونا أجور ، عمران سومين ميرية بوزكورت ، وشيرلي سوباسي .

وأدي الدور الرئيسي في جيزيل بالتبادل ميريك سومين ، ودينيز ألجيي (Deniz Olgay) ، ورينجين مولدير (Rengin Muldur) . وقد جذبت ميريك سومين

أنظار الجمهور في روسيا عندما دعيت إلي روسيا لترقص في جيزيل في أربع مدن روسية منها أديسي وكييف ، وعلي مسرح كيروف في لينجراد ، والبولشوي في موسكو . وقد ظلت جيزيل تعرض ضمن برنامج الفرقة وهي دائماً تقابل بالتصفيق الحاد .

وقد كان عام ١٩٧٣ عاماً هاماً لتركيا ففي هذا العام كان قد مضي ٥٠ عاماً علي إقامة جمهورية تركيا . وقد شاركت الفرقة في هذا الاحتفال بتقديم الباليه التركي . فإلي جانب إعادة تقديم سيسميباسي ، و جوديث بتصميم أجنبي ، علي أنغام الموسيقي التركية ، ظهر اثنان من مصممي الرقصات الأتراك من الشبان الموهوبين هما: أيتان تورفاندا الراقص الرئيسي في الفرقة ودويجو أيكال وهو عضو سابق في الفرقة. وقد صمم أيتان تورفاندا باليه درامي امرأة تسمي روزي (Penbe Kadin) وهو مقتبس عن دراما ريفية تحمل نفس الاسم بقلم هيدايت سابين ، وعلي أنغام موسيقية من (Akses Ballad) لنيسيل كاظم (Necil Kazim) ، وتقدمها الأركسترا السيمفونية بكاملها . وهي تصور التراجيديا اليونانية والنواح الصامت للكورال . ويقدم هذا الباليه دراما مريرة تحدث في قرية ، ويصور الجهل وقلة الحيلة لامرأة تركية تتلظي بنار الغضب لأن زوجها قد تركها بلا عودة منذ عدة سنوات . وتقف الشخصية الرئيسية ضد زواج ابنتها حتي تحميها من الزواج ، وتتسبب دون قصد في قتل ابنتها ولم تتمكن الموسيقي في جميع المواقف في هذا الباليه من مساندة هذه الدراما بقصتها ودوافعها المعقدة . ولكنها لم تخل من اللحظات الدرامية المؤثرة التي تحققت من خلال الحركات التعبيرية والوصفية. وعلي الرغم من النقائض الرئيسية في الباليه فقد أثبت أيتون تورفاندا أنه إلي جانب كونه راقص باليه ممتاز فهو أيضاً مصمم رقصات يتوقع له مستقبل باهر.

وثاني الخبراء في مجال تصميم الرقصات هي دويجو أيكال (Duygu Aykal) . فبعد تخرجها من الكونسرفتوار في أنقرة درست في ألمانيا في مدرسة (Essen Folkwang Ballet School) مع كيرت جوس (Kurt Joos)،

وعند رجوعها إلي تركيا عملت مع فرقة الدولة للباليه كراقصة. ثم سافرت إلي لندن لتدرس لمدة ثلاث سنوات في مدرسة الباليه في لندن كمنحة من الحكومة التركية. وقد درست تحت إشراف ليونايد ماسين ثم أصبحت مساعدة له. وقد تخرجت أيضاً من معهد تصميم الرقصات في لندن وقدمت علي المسرح مسرحية ماسين القبعة ذات الثلاث زوايا (Three Cornered Hat) لفرقة الرويال فيستيفيل للباليه. وكان أول باليه لها بمناسبة العيد الخمسين للجمهورية التركية وقد قدمت فيه باليه كوجول (Cogul) الذي ألف موسيقاه سينجيز تانك، وموضوعه هو عملية النشوء والتحول لعالم دقيق الحجم. فهو يقدم زوجين يحاول كل منهما أن يؤكد ذاته ولا يستطيع بالتالي أن يكون سكنا للآخر. فهما معزولان كل في عالمه كالسمك الذي يوضع في أحواض زجاجية منفصلة. وفي خارج عالمهما يوجد أفراد يطلق عليهم البنائين. وهم يبنون فعلا علي المسرح أبنية من المكعبات الصغيرة. وهذه البنايات لها وحدة جمالية علي الرغم من تنوعها. وهؤلاء الأفراد يحاولون أن يجذبوا الزوجين إلي داخل عالمهم حتي يبنوا عالما أفضل. وبالتدريج يتأقلم الزوجان مع كل ما يحيطهما، ويتوحد الجميع علي هدف واحد.

وقد ابتكرت دويجو أيكال أسلوباً خاصا بها يمزج بين الأسلوب الكلاسيكي وأشكال الرقص الحر الحديث. وثاني باليه لها هو التطور (Olusum, Evolution) ويصاحبه موسيقي لإلهان أسمانباس (LLham Osmanbas) وقد عرض في موسم ١٩٧٣-١٩٨٤ في عرض ثلاثي. وكان العملان الآخران من نوع الباليه الأوبرالي من وضع ستافينسكي وهما نارفا (Narva)، ولو روسيجنول (Le Rossignol). وقد أنتج هذا البرنامج بالتعاون مع فرقة ستيت أوبرا. ويشبه باليه التطور باليه كوجول حيث يتعامل الاثنان مع البشر كرموز للحوادث والزمن، ويصوران صراعهم مع الحياة. ويؤكد باليه التطور علي انبثاق عملية التطور والآلام المصاحبة لها: كصراع الإنسان البدائي، ثم توافقه معها، ثم سيطرته الكاملة عليها.

وتميل هذه الدراما أحياناً إلي الغموض ولكن ثراء إيحاءاتها الجديدة، ومعالجتها

الحديثة للحركات أثارا الكثير من الجدل. وتقدم دويجو أيكال في كلا البالهين تصورا متفائلا للحياة.

وقد قدم في موسم ١٩٧٣-٧٤ باليه كامل من ثلاثة فصول وهو باليه أشتون المحبوب الفتاة المتروكة بلا حراسة . وصمم أوسبيرت لانكاستر المناظر والملابس في هذا الباليه بطريقة مبتكرة ، وكتب مؤلف الباليه في مقالة نشرت في برنامج حفلة (La Fill Mal - Gardee) أن هناك باليها بنفس الاسم كان قد صممه نيكولاس مارشيس قد قدمته فرقة باليه إيطالية غير معروفة في عام ١٨٦٠ في اسطمبول ، وقد قدم معه باليه باسيني . ولا يوجد عندنا ما يعزز هذه المعلومات . ولكن بعد ١١٣ عاماً قدمت الفرقة التركية هذا بإنتاج واسع ، وقد عاونها هذه المرة خمسة أشخاص هم: ڤيت وورث (Faith Worth) ، وجاري شيروود من الفرقة الملكية للباليه ، وهوسنو سونال (Husnu Sunal) ، وإفينك سونال ، وسونا سينيل (Suna Senel) من فرقة الدولة التركية للبالية . وقد تمكنت الفرقة من أن تعبر عن الأسلوب الفكاهي المبهج لهذا البالية المحبوب . وظهر حب الجمهور له عندما استمر يعرض بنجاح لمدة طويلة .

وفي موسم ١٩٧٤ – ٧٥ قُدم عرضان للباليه كل منهما من ثلاثة أجزاء لمصممين أتراك . العرض الأول كان إحياء لاثنين من بالية دويجو أيكال مع بعض التعديلات والتصميمات الجديدة للمناظر والملابس التي صممها بابير كوكامانجلو بالنسبة لباليه التطور ، أما باليه التعدد (Plularity) فقد صممه بول ماكميلان الذي صمم أيضاً المنار والملابس لباليه زوجته جايفان ماكميلان الراقص ديبوسي (Debussy) وقد أعد لثلاثي Debussy للفُلاوت ، والهارب والكمان وهكذا قدم البرنامج كاملاً . والرقص مع ديبسي (Dance With Debussy) باليه بدون موضوع ، حركاته مبتكرة ومثيرة ، ولكنه مع هذا لم يترك انطباعاً يذكر وهذا يعود إلي أن خبراتها قليلة نسبياً .

أما العرض الثلاثي الآخر فقد كان من تصميم أويتون تورفاندا . وهو إحياء لباليه

امرأة اسمها روزي بملابس ومناظر من تصميم عثمان سينجيزير الذي صمم أيضاً لاثنين من باليه أويتون تورفاندا الجديدة الدائرة الخبيثة ، و قصيدة مدح في الحب بأسلوب الأدب الشعبي . والأول باليه بدون موضوع معين يؤدي علي موسيقي الفولكلور التركي التي تؤدي بآلات موسيقية غربية هذا بالأضافة إلي الآلة الشعبية الساز(Saz) وهذا الباليه التجريدي يؤديه ثلاثة أزواج من الراقصين وفتاتان كلهم في ملابس التمرين الضيقة بالأضافة إلي القليل من الأكسسوارات وأغطية الرأس التي توحي بأنهم ريفيون من الأناضول . وهو باليه كلاسيكي بسيط ذو خطوط وشكل رائع وحركات موسيقية مفاجئة ، وأوضاع كالتماثيل المنحوتة مما يجعله مثيراً وأهلاً لأن يقدم . أما الباليه الثاني (Guzelleme) الذي أعد ليؤدي حسب مونتاج من ثلاث قطع موسيقية لنيفيت موداللي فأحداثة تدور أثناء زفاف ريفي ، ويصاحبه العديد من الرقصات الشعبية المقدمة بدون الأكليشيهات التقليدية ، وهو من نوع الفكاهة الساخرة فهو يظهر التباين بين الفلاحين وبين الزائرين الذين حضروا من المدينة . فهؤلاء الزائرون المرفهون لا ينتمونَ لهذه البيئة ولهذا فحركاتهم مرتبكة وتصرفاتهم تثير السخرية . ويقطع جو هذا الاحتفال رقصة (Pas de deux) . وعلي الرغم من أن هذه الرقصة منضبطة وتثير الأعجاب في حد ذاتها لكنها غير مناسبة لهذا الموقف .

وبدأ موسم ١٩٧٥ – ١٩٧٦ وانتهي بإنتاج واحد كبير هو دون كشوت (Don Quixote) لبيتيبا (Petipa) ، وقدم في صورة تصميم البولشوي . وقد قدمه اثنان ممن تخصصوا في إعادة أعمال البولشوي هما : رافاز سولوكيدزي ونينا تشاكالوف ، بمصاحبة رئيس فرقة موسيقية من أذربيجان هو كيمال أبدولاييف ، وصمم الملابس والمناظر عثمان سينجيزير . ولا يعد هذا الباليه عظيماً ، فتصميم الرقصات غير متميز ، ولكن نجاحه يرجع إلي الإنتاج المسرحي الكبير للبولشوي وإلي مهارات الرقص . ولكنه كان يمثل بالنسبة إلي الفرقة التركية نجاحاً كبيراً ، فقد أعجب جمهور المتفرجين به إعجاباً شديداً وظل يقدم ضمن البرنامج طوال موسم كامل .

وهكذا أصبح الباليه فناً محلياً في خلال مدة بسيطة . وأصبح لدي الفرقة ٧٤ راقصاً منهم ٤٧ فتاة ، و٢٧ فتي ، هذا بالأضافة إلي العاملين من المدرسين ، والمعدين، المديرين ، والمصممين ، والسكرتاريا مما مكن الفرقة من أن تعمل مستقلة عن العمالة الأجنبية . والآن أريد أن أشيد بفضل دام نينيت دي فالوا التي قالت في كتابها تعالي ارقص معي عن زيارتها الأولي لتركيا في عام ١٩٤٧ : لقد اعتبر الناس محاولتي قصة من قصص ألف ليلة وليلة . وفي الواقع لم يأخذ أي شخص سواي الأمر بجدية ولكنها أثبتت أنها علي حق . فثقتها في المواهب التركية كانت في محلها . فقد أرسي البالية الآن جذروه في هذه التربة التي لم تكن تعرفه من قبل . والفرقة الآن في عنفوانها، ومستقبلها يكتنفه التفاؤل ولكن مازال هناك العديد من المشاكل .وإحدي هذه المشاكل أن فرقة الدولة للبالية التركي ما زالت تابعة لأوبرا الدولة (State Opera) . وهي بناء علي هذا تدار حسب التقاليد التي كانت سائدة في أوربا في العصور الوسطي ، وهي أن الباليه موجود لخدمة الأوبرا ، وبالتالي فطاقات فرقة الباليه تستهلك في الرقص بمصاحبة العروض الأوبرالية . وحتي يتم إعطاء الفرقة وجودا فنيا خاصا بها وإنقاذها من تبعيتها للأوبرا لن تستطيع فرقة البالية التركي أن تترك بصماتها ، وهناك مشكلة أخري هي عدم وجود أبطال من الرجال الراقصين . وحالياً هناك بعض الراقصين الممتازين من الرجال الذين يتنبأ لهم بمستقبل مزدهر أمثال أويتون أورفاندا ، وإركان سيمينسيلير ، وسيهون أزسوي ، وأستون أزتورك ولكن الفرقة تفقد كل عام بعضاً منهم ، حيث إن الكثيرين يفضلون العمل في الخارج – ومن الراقصين الممتازين سانتورك ساكاريا وتانجو توزيل . بالأضافة إلي هذا توجد مشكلة أخري مهمة هي عدم وجود المصممين للرقصات الذين يمكنهم أن يستغلوا الأمكانيات الموجودة في تركيا من الثقافة والفن الشعبي ، وأيضاً عدم وجود ملحنين يمكنهم العمل معهم بدلاً من الاعتماد علي الموسيقي الموجودة . فمازالت الفرقة في حاجة إلي مصممين ومعلمين من الخارج ، كما كان الحال في الماضي عندما استمد الراقصون الأتراك الألهام من الأفكار الجديدة والأرشادات التي أمدهم بها الأشخاص المناسبون من الأجانب الذين حضروا إلي تركيا .

ويعتبر فن الرقص الشعبي إلهاما لفن البالية ، ولكن له أيضاً مكانه لا ينكرها أحد. وأخيراً ظهرت أصوات تنادي بإنشاء فرقة باليه للفن الشعبي منفصلة عن فرقة الباليه . وهناك رأيان مختلفان في هذا الموضوع : هل من الممكن أن يدب النشاط في فن الرقص الشعبي ، أم هل يحقق إمكانية من خلال الباليه الكلاسيكي ؟ وبالقطع من الممكن أن يتغذي الباليه الكلاسيكي من شريان الفن الشعبي ، أما ما يحتاجه الفن الشعبي لكي يحقق التطور المرجو فهو إيجاد أشكال جديدة من الفن الشعبي بعد تحريره من البالية الكلاسيكي التقليدي .

وفي التقرير المطول الذي قدمه الكاتب وافقت كل من وزارتي السياحة والمعلومات علي إنشاء فرقة محترفة للفن الشعبي .وقد سبق هذا القرار مناقشة ساخنة تم فيها وضع خط فاصل بين الرقص الكلاسيكي والرقص الشعبي . وقد عارض البعض الفكرة علي أساس أن الفرقة المحترفة قد تضر بتراث الفن الشعبي ، وأن الرقص الشعبي التركي لا ينقصه شيء . فالراقصون الأتراك الهواة طالما حصلوا علي العديد من الجوائز في المهرجانات الدولية . ولكن نائب رئيس الوزراء كان متفهماً ومتحمساً للفكرة ، وبناء علي التقرير الذي قدمه الكاتب جمع مختلف الخبراء ، وحصل علي مصادر للتمويل ، وأنشأ مركزا للتدريب ، وكون لجنة استشارية أجرت الاختبارات للأعضاء الأوائل في الفرقة الذين أصبح عددهم الآن ٨٠ راقصاً . وقد استلزم الأمر إعدادهم جسمانياً وموسيقياً بينما كان مدرسو الرقص المحليون يدربونهم علي الرقص الشعبي . وبعد أن أتقنوا هذه الرقصات أعاد مصممو باليه الفرقة الكلاسيكية تنظيم هذه الرقصات من الناحية الفنية كي تصبح أكثر تعبيراً ، هذا مع تحاشي شكل الباليه . وقد استغرق إعداد البرنامج الأول للفرقة مدة ستة شهور . ولكن يعتقد أنه متي تم إنشاء الفرقة فستستطيع أن تعيد إحياء شهرة فن الرقص الشعبي التركي وستصبح سفيراً ممتازاً للفن التركي .

التعليق علي الصور

يوضح الرقم الأول رقم الصفحة ثم الشكل وهناك إختصارات مستخدمة مثل :

TPM - Topkapi Palace Museum

متحف قصر توبكابي بإسطنبول

AC- From Author's Collection

من مجموعة المؤلف

ص ٨٣

شكل ١ رقصة لإثنين من الشامين القرن الخامس عشر (TPM) ٢١٥٣ .

شكل ٢ زوج من الراقصين يعكسان التأثير الأسيوي، القرن الخامس عشر (TPM H – ٢١٦) .

ص ٨٤

شكل ٣ يصور هذا الشكل راقصين وعازفين من كارجاميس ١٠٥٠ – ٨٥٠ ق.م .

ص ٨٥

شكل ٤ رقصة الدراويش في بوخارا .

شكل ٥ رقصة دراويش مغلف . بعض الدراويش بأكمام مطوية ٢ صورة من القرن السادس عشر (مكتبة شستر بيتي دبلن رقم ٤٧٤) .

شكل ٦ رقصة الايقاع من كستامونو لكاركا بيلان الحية السوداء .

ص ٨٦

شكل ٧ ملاك يرقص علي شرف أركانجل صورة من القرن السابع عشر (١٧٠٣ TPM H.) .

شكل ٨ الرقص بالسيوف الخشبية من القرن السادس عشر (TPM H. ٢١٥٣) .

ص ٨٧

شكل ٩ راقصي مفرد (TPM H. ٢١٥٣) .

شكل ١٠ تفصيل لشكل ٢ .

ص ٨٨

شكل ١١ أ . ب . ح . د أوضاع مختلفة لعازفين إيقاع يرقصان من بولو .

ص ٨٩

شكل ١٢ (أ) شامانية أركونية .

(ب) شاماني ياقوتي .

(ح) شامانية من ألتايك .

(د) شامانية من جولدي .

ص ٩٠

شكل ١٣ لوسيك في زي امرأة وصفاقات صورة من القرن ١٧ (TPM B. ٤٠٨) .

ص ٩١

شكل ١٤ سنجي . وضع وزى صورة من القرن الثامن عشر للفني (٢١٦٤ TPM H.) .

ص ٩٢ – ٩٣

شكل ١٥ (أ . ب . ح . د.هـ) خمسة مراحل لرقصة دراويش روفاي .

شكل ١٦ دائرتان بمركز واحد لدراويش كاديري القرن الثامن عشر .

ص ٩٤

شكل ١٧ كوسيك الرقص بمصاحبة الأدوات الموسيقية صورة من القرن السادس عشر (TPM H. ١٣٤٤) .

ص ٩٥

شكل ١٨ فتي يرقص لتسلية شخص مبذر في حانة ، صورة من نهاية القرن الثامن (مكتبة جامعة اسطنبول T. ٥٥٠٢) .

شكل ١٩ عروسة يهودية ترقص في إزمير ، صورة ملونة من القرن التاسع عشر (AC) .

شكل ٢٠ سنجي . يمسك صنوج الأصابع ، صورة ملونة من بداية القرن التاسع عشر (AC) .

شكل ٢١ مهرجان شعبي في اسطنبول ، صورة ملونة من القرن السادس عشر (المكتبة الدولية في أسترشستن ٨٦٢٦) .

ص ٩٦

شكل ٢٢ مشهد رقص من مفلفي (AC) .

شكل ٢٣ مشهد رقص من روفاي (AC) .

ص ٩٧

شكل ٢٤ مشهد رقص من مفلفي (AC) .

شكل ٢٥ مشهد رقص من مفلفي (AC) .

ص ٩٨

شكل ٢٦ رقصة دراويش مفلفي في اسطنبول هيبودروم ويشاهدهم السلطان . صورة من القرن السادس عشر (TPM H. ١٣٤٤) .

ص ٩٩

شكل ٢٧ الرقص في موكب . كوسيكيان في زي نسائي يرقصان بمجون وبأيديهم مناديل. يرقصان أمام الموكب الإمبريالي . صورة من القرن السادس عشر (TPM H. ١٣٤٤) .

ص ١٠٠

شكل ٢٨ درويش من مفلفي (AC) .

ص ١٠١

شكل ٢٩ – ٣٠ منجي ساما يرقص من جنوب أناطوليا . الوضع يد مرفوعة ويد منخفضة .

ص ١٠٢

شكل ٣١ رقصة الرقية أو التعويذة مستخدمين أقنعة بأشكال الحيوانات المختلفة ، سيركا Circa تصغير للقرن ١٥ ، (تي . بي . أم . تي ، ١٢٥٣) (TPM H. 2153) .

ص ١٠٣

شكل رقم ٣٢ ، رقصة كوكس Köceks Dancing . ولنلاحظ علي اليمين أطباق كاذباز Kasebaz ومجوليكا Majolica الذين يحملونها علي أصابعهم . القرن ١٦ (الصور الملونة) (من نفس المصدر في الشكل ٢١) .

شكل رقم ٣٣ رقصة سينجس Cengis مستخدمين الوشاح (نفس المصدر) .

ص ١٠٤

شكل رقم ٣٤ رقصة سينجس Cengis Dancing ونلاحظ أن الاثنين الذين علي اليسار ويحملون أطباق كازباز Kasebaz ومجوليكا Majolica علي أصابعهم والصورة الملونة تنتمي للقرن السادس عشر (المكتبة القومية للنمسا التي استكملت ٨٦١٥) .

شكل رقم ٣٥ (عرض لفن البنتومين بواسطة من يقومون برقصة (Cengis) ولنلاحظ أن بعضاً منهم يرتدون ملابس رجال (نفس المصدر) .

ص ١٠٥

شكل رقم ٣٦ توضح صورة السلطان وهو يشاهد رقصة كوسيك Köcek ميڤرلي الخاصة بالدراويش Mevlevi Dewish بطريقة متتاليه علي الرغم من أن لكل رقصة فرقة موسيقية تصحبها .

ص ١٠٦

شكل ٣٧ صورة للمؤرخ العثماني الشهير مصطفي علي ، وهو يقدم كتابه إلي لالا مصطفي باشا في رواق الميڤليڤي ، وذلك بينما يتراقص دراويش الميڤليڤي . منمنمات من القرن السادس عشر . (TPM H .1365) .

ص ١٠٧

شكل ٣٨ يبدو أن هذه الصورة تعبر عن راقصة عربية ببطنها المكشوف ، والمتفرجون هنا من الجنود الأتراك . (AC) .

شكل ٣٩ اثنين من الـ Cengi ، واثنين من الـ Tavsan .

ص ١٠٨

شكل ٤٠ واحداً من الـ Cengi لاحظ التعليق المكتوب والذي يقول:Schinguienne Mussulman - Comedienne Turc

شكل ٤١ راقص ، ويقول التعليق Eine Tanzende Turkin

شكل ٤٢ حفل داخل مكان معلق ، في القرن السادس عشر (وهو ذات ما نجده في الشكل ٣٤) .

ص ١٠٩

شكل ٤٣ لوح حجري مطبوع وملون يصور رواقًا للدراويش ، وذلك في وجود اثنين من الدراويش الذين يتراقصون ، ويحتمل أن يكون هذا الرواق هو رواق البيكتاشي Bektasi (AC) .

ص ١١٠

شكل ٤٤ رقصة سماه Samah من جنوب الأناضول .

شكلي ٤٥ ، ٤٦ رقص السماه Samah يؤديه أزواج من الراقصين . (تحت رعاية السيدة صبيحة) .

ص ١١١

شكل ٤٧ راقص من راقصي Çengi يضع حجاباً . (AC) .

ص ١١٢

شكل ٤٨ صبي راقص ، أو Köçek يضع عمامة . (AC) .

ص ١١٣

شكلي ٤٩ ، ٥٠، ٥١ ثلاثة صور ملونة أخذت لعرض فعلي من عروض دراويش الميڤليڤي في كونيا .

ص ١١٤

شكل ٥٢ واحد من دراويش الميڤليڤي (AC)

شكل ٥٣ خمسة من الراقصين المهرجين وبعضهم يرتدي قضيباً ؛ لاحظ الراقص الذي يرتدي أردية دراويش الميڤليڤي – من منمنمات القرن الـ ١٦ .

شكل ٥٤ راقص من راقصي الـ Cengi يستعمل دفوف الأصابع .(AC) .

شكل ٥٥ أربعة من الراقصين المهرجين – من منمنمات القرن الـ ١٦ .(TMP H. 1344) .

ص ١١٥

شكل ٥٦ راقص من راقصي الـ Çengi ؛ لاحظ أوضاع الأذرع والملابس ، وقارن ذلك بشكل ١٤ . (AC) .

ص ١١٦

شكل ٥٧ الراقصة كاميلا هانيم Kamela Hanem ، وهي واحدة من راقصات الـ Kanto المشهورين . (AC) .

ص ١١٧

شكل ٥٩ رقصة المهرج ورئيسهم الذي يرتدي قناعًا وهو يمتطي حماراً ، من منمنمات القرن الـ ١٦ . (TPM H. 1344) .

شكل ٦٠ راقص كيوك Köcek وهو يرقص بجوار حجرة العرائس (a Puppet booth) . وهذا من منمنات القرن الـ ١٦ . (TPM H. 1344) .

شكل ٦١ راقصان يمتطيان حصانان خشبيان ، من منمنمات القرن الـ ١٦ . (TPM B. 200) .

شكل ٦٢ راقصون كيوك Köcek Dancess ، والراقصون المهرجون حيث يقومون بالرقص والاداء بصورة متتالية . من منمنمات القرن الـ ١٦ .(TPM B.200) .

ص ١١٨

شكل ٦٣ رقصة للمهرج من منمنمات القرن السابع عشر (TPM B. 200) .

شكل ٦٤ نجد راقص أكروبات وأربعة راقصين كيوك Köcek وأربعة أخرين من المهرجين من منمنمات القرن الـ ١٦ (TPM B. 200) .

ص ١١٩

شكل ٦٥ الرقص الشرقي الكيمودي من ميوت Mut .

شكل ٦٦ راقصان من تراكيا Trakya ويرتديان قناعان علي شكل ثور .

شكل ٦٧ عرائس راقصه من چانكري Çankiri .

شكل ٦٨ مشهد صامت في مسرحية صامتة من توكات Tokat ونلاحظ أن هناك ممثلين في اليسار وهما متنكران في زي امرأة .

ص ١٢٠

شكل ٦٩ رقصة البلاط الملكي من كورم Corum .

شكل ٧٠ رقصة النسر من كايسيري Kayseri .

شكل ٧١ رقصة النسر من توكات .

شكل ٧٢ ، ٧٣ رقص الصامت من سيڤس Sivas .

ص ١٢١

شكل ٧٤ اثنان من راقصي الاكروبات أحداهما راقص من چنك Çenk والثاني من چيجان Cegane ، واثنان من كيوك Köcek وخمس راقصين من المهرجين. منمنمات من القرن الـ ١٦ (TPM B. 408) .

شكل ٧٥ ولد يرقص مع جوني الذي يصدر صوتاً ، منمنمات من القرن الـ ١٧ . (TPM B. 408) .

ص ١٢٢

شكل رقم ٧٦ راقصون يرتدون أقنعة جروتسكية وهي تعرض حفلة داخليه. منمنمات من القرن الـ ١٧ . (TPM B. 408) .

شكل ٧٧ ثلاث راقصين مرتدين أقنعة جروتسكية ويمسكون چيجان Çegane. منمنمات من القرن الـ ١٧ .(TPM B. 408) .

ص ١٢٣

شكل ٧٨ ، ٧٩، ٨٠ الرقص الشعبي في اسطنبول (AC) .

ص ١٢٤

شكل ٨١ أ ، ب ، ح ، د : وهم يوضحون أربع مواضع للزيبك Zeybek يقوم بها راقصان .

ص ١٢٥

شكل ٨٢ ثماني راقصين كوسيك Köcek يقومون بالعرض علي خشبة في الماء. من منمنمات القرن الـ ١٨ . (TMP A. 3593) .

شكل ٨٣ راقضي كيوك Köcek يرقصون مع المهرجين وهي معروفة في التركية باسم Curcunalaz . منمنمات القرن الـ ١٨ . (TMP A. 3593) .

ص ١٢٦

شكل ٨٤ الراقص علي الحبل ، راقصي كيوك Köcek وراقص علي حصان خشبي وغيرهم مما يقومون بالعرض في المهرجان العامة . منمنمات من القرن الـ١٨ . (TMP A. 3593) .

شكل ٨٥ مهرج يعرض وهو ممسك بمنديل وهو يقف وسط مجموعة من الحيوانات المدربة . منمنمات من القرن السادس عشر . (TMP A. 1344) .

شكل ٨٦ خمس من الراقصين الذكور ومهرج وهم يقدمون عرضهم علي لوح خشبي في الماء . منمنمات من القرن الـ ١٨ . (TMP A. 3594) . .

ص ١٢٧

أشكال ٨٧ أ ، ب ، ج Women's horon from Trabzon .

ص ١٢٨

شكل ٨٨ رقص شعبي من البرس Elazig .

شكل ٨٩ رقص شعبي من فان VAN .

ص ١٢٩

شكل ٩٠ أ ، ب أربعة راقصين من كيوك Köcek وهم يعرضون علي سطح الماء وفي اليسار تجد اثنان من راقصي الكيوك Köcek يعرضون علي سفينة والسلطان يشاهد مثل هذه الراقصات وهو واقف علي الشاطيء . منمنمات من القرن الـ ١٨ (TMP A. 3593) .

ص ١٣٠

شكل ٩١ راقصين شعبين من Trakye Kirklareli .

شكل ٩٢ رقصة احتفالية مختلطة .

ص ١٣١

شكل ٩٣ رقصة الملاعق من كونيا Konya .

شكل ٩٤ رقص مختلط من ڤان VAN .

شكل ٩٥ فاصلة موسيقية من ارزرم Erzusum .

شكل ٩٦ Amen's Halay From Sivas .

شكل ٩٧ راقصي Horon بمصاحبة آلة مزمار القرية .

ص ١٣٢

شكل ٩٨ رقصة تعرف باسم رجل ذو أسنان من الفول مع ممثلان يقومان بالعرض الصامت Maldan VillageWestesn Anatolia من قرية ملدان غرب الاناضول (مجاملة للسيدة صابيحة تان تسوج . (Sabiha Tansug) .

شكل ٩٩ رقصة بصحبة أصم يسمي Bifuscated Man من قرية ملدان Maldan في غرب الاناضول Westesn Anatolia) مجاملة للسيدة صابيحه تان نسوج Sabiha Tan Sug .

ص ١٣٣

شكل ١٠٠ رقصة مختلطة من جنوب اناضوليا .

شكل ١٠١ رقصة مختلطة من شمال الاناضول Southesn Anatolia .

شكل ١٠٢ رقصة معاصرة في الشرق أو ما يعرف بالرقص الشرقي في الملاهي الليلية

ص ١٣٤

شكل ١٠٣ Women's Halay From Sivas .

شكل ١٠٤ Women's Halay From Kaysesi .

شكل ١٠٥ رقصة الهالي المختلطة Halay .

ص ١٣٥

شكل ١٠٦ فاصلة موسيقية من Erzusum ولنلاحظ كيف أنه يرقص وهو رافع لأحد قدميه .

شكل ١٠٧ الهالي من اليزج Elazig .

شكل ١٠٨ Amen's Halay From Sivas .

شكل ١٠٩ رقصة الملاعق من سيلفك Silifke .

ص ١٣٦

شكل ١١٠ رقصة الملاعق من كونيا Konya وهي تتبع التقاليد الخاصة برقصة كيوك Köcek .

شكل ١١١ راقصات ويتبعون التقليد الخاص برقصة سينجي Cengi

ص ١٣٧

شكل ١١٢ رقصة خاصة بالبلاط الملكي (ملكية) من كورم Corum وتسمي ديللالا Dillâla .

ص ١٣٨

شكل ١١٣ قبلية رعوية من تركستان Turkestan علي جبل ارسيس Erciyes ، كاسبري Kayseu حيث يمثلون التقليد الخاص بوسط آسيا .

شكل ١١٤ مشهد لحصان يقوم به شخصان . (مجاملة للسيدة صالحة تانسج (Saliha Tansug) .

ص ١٣٩

شكل ١١٥، ١١٦ مشهدان من احتفال بالزفاف في إحدي القري حيث يغلب علي هذا الاحتفال الرقص (مجاملة للسيدة صابيحة تانسج Sabiha Tansug .

ص ١٤٠

شكل ١١٧ رقصة Horon مستخدمين الخناجر .

شكل ١١٨ رقصة بها فاصلة موسيقية ويستخدمون الخناجر .

شكل ١١٩ رقصة خاصة بالمعركة مستخدمين السيوف .

شكل ١٢٠ ساندير Candir رقصة البنادق من جيرسن Giresun .

ص ١٤١

شكل ١٢١ رقصة الملاعق .

ص ١٤٢

شكل ١٢٢ راقص الطبول وزرونا Zurna من شرقي الاناضول Eastesn Antolia .

شكل ١٢٣ رقصة الملاعق من Mut .

شكل ١٢٤ رقصة الجمال ويقوم بها راقصان .

ص ١٤٣

شكل ١٢٥ ، ١٢٦ يقومون برقصتان علي شكل هرم .

شكل ١٢٧ رقصة الذكور من Egin / Kenaliye .

ص ١٤٤

شكل ١٢٨ الرقصة الشعبية من ڤان .

ص ١٤٥

شكل ١٢٩ : رقص مختلط من الـ Gnziantep .

ص ١٤٦

شكل ١٣٠ صلة مختلفة من سلسلة الرقص (Erzurum) .

شكل ١٣١ رقصة غنائية ايمائية من الـ Yozgat تدعي Madimak .

شكل ١٣٢ رقصة بنجي Bengi من Balikesir تدعي Pamukscu Bengisi .

ص ١٤٧

شكل ١٣٣ رقصة مسلسلة يقوم بأدائها النساء الاتي تصطفن في صفين مواجهين لبعضهما البعض .

شكل ١٣٤ رقصة مسلسلة يؤديها الرجال من شرق الأناضول (Mus) .

شكل ١٣٥ رقصة Horon نسائية من Trabzon . وفي خلفية الصورة يوجد مضيق البوسفور ، وقلعة روميلهانير الشهيرة .

شكل ١٣٦ رقصة Teke من Burdur .

ص ١٤٨

شكل ١٣٧ رقصة Bengi من باليكيسير تدعي Pamukscu Bengisi .

شكل ١٣٨ رقصة مسلسلة من شاطيء البحر الأسود .

شكل ١٣٩ رقصة مسلسلة ذكورية من الـ Siirt .

ص ١٤٩

شكل ١٤٠ رقصة مختلطة دائرية من الجازيانتيب . وفي الخلفية نري البوسفور وروميلهايزر .

شكل ١٤١ ملابس رقص نسائية .

شكل ١٤٢ رقصة Spoon ايمائية من الـ Silifke .

ص ١٥٠

شكل ١٤٣-١٤٤ رقصة زفاف بشموع مضاءة من Elazig تدعي Cayda Cira

شكل ١٤٥ رقصة Horon .

ص ١٥١

شكل ١٤٦ رقصة مختلطة من Kars وتعبر عن التأثير القوقازي .

شكل ١٤٧ رقصة نسائية مرتجلة .

شكل ١٤٨ أ . النساء في رقصة مسلسلة .

ص ١٥٢

شكل ١٤٩ مشهد من باليه صممه دام نينت دي فالوا لموسيقي فيريت توزون .

شكل ١٥٠ كراجوز وهاسيفات ، سلسلة من باليه سيسمباسي .

ص ١٥٣

شكل ١٥٢ مشهد من بحيرة البجع الراقصين الابطال هم مسريس سومن وأويتون ترفاندا .

شكل ١٥٣ مشهد من سوصول ، تصميم ديوجو أيكال .

ص ١٥٤

شكل ١٥٤ مشهد من أولوسوف ، تصميم ديوجو أيكال لموسيقي إلهان اسمانباسي.

شكل ١٥٥ مشهد من جوذليم ، تصميم أويتون ترفاندا ، لموسيقي نيفيت كودالي.

ص ١٥٥

شكل ١٥٦ مشهد من يوز دونجو تصميم أيتون ترفاندا تم تأليف الموسيقي علي الأغاني الشعبية الأصلية .

ص ١٥٥-١٥٦

شكل ١٥٧ ، ١٥٨ مشهدان من باليه بنبي كادين ، تصميم أيتون ، لموسيقي نسيل قاظم أكسيس .

ص ١٥٦

شكل ١٥٩ – ١٦٠ مشهدان من جوديث ، تصميم ألفريد رود يرج ، موسيقي بيتين اسيكوزولو .

ص ١٥٧

شكل ١٦١ – ١٦٢ مشهدين من Olusum (الثورة) .

ص ١٥٨

شكل ١٦٣ رقصة Pas de deux من Cesmebasi .

شكل ١٦٤ الفارس الأحمر والفارس الأسود في Checkmate .

شكل ١٦٥ السيدة Dame Ninette de Valois وهي تتسلم الجائزة الثقافية من حكومة تركيا .

ص ١٥٩

شكل ١٦٦ رقصة Pas de Quatre والتي صممها آنطون دولان . والراقصون هم Rengin Tas - Merih ، و Sumen و Sadan Aydemir .

ص ١٦٠

شكل ١٦٧ مشهد من Olusum .

شكل ١٦٨ مشهد من الرقص مع ديبوسي الذي صممها Geyvan Mcmillen علي موسيقي ديبوسي .

ص ١٦١

شكل ١٦٩ مشهد من كربيليا .

شكل ١٧٠ مشهد من الجمال النائم .

ص ١٦٢

شكل ١٧١ رقصة السيدة والخنجر والتي صممها Richard Glasstone علي موسيقي Bulent Tarcan .

شكل ١٧٢ رقصة الطائر الأزرق – تنويعات علي الجمال النائم .

شكل ١٧٣ مشهد من Sinfonietta – وهو باليه صممه Dame Ninette .

ص ١٦٣

شكل ١٧٤ مشهد من Interplays صممه Richard Glasstone علي موسيقي Britten .

شكل ١٧٥ مشهد من روميو وچوليت صممه Alfred Rodrigues علي موسيقي Prokofiev .

ص ١٦٤

شكل ١٧٦ مشهد من الموت والعذراء صممه André Howard علي موسيقي شوبيرت .

شكل ١٧٧ مشهد الحريم في رقصة Sylvia صممها Richard Glasstone علي موسيقي Delibes .

شكل ١٧٨ مشهد من رقصة Les Rendezrous صممها Ashton علي موسيقي Auber .

المحتويات

وحدة إصدارات الفنون

وافق مجلس الاكاديمية عام ١٩٩٤ علي انشاء وحدة اصدارات اكاديمية الفنون التي تهدف الي نشر المعارف في تخصصات الفنون المختلفة باصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والاصدارات السمعيه والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الاصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الاعمال السينمائية التي تم اكتشافه **لرائد السينما المصريه محمد بيومي** احتفالا بالعيد المئوي للسينما ومولد محمد بيومي يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبي

مـــونتـــــــــــاج : رحمه كامل منتصر

ثانياً : اصدارات الكتب(مسرح)

١- حركة الممثل علي خشبة المسرح

تأليف : فريت سكايا

ترجمة : د. محمد مهران

مراجعة : د. عادل عمر عفيفي

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقنعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شيحه

تصدير : د. فوزي فهمي

مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الارهاب والمسرح الحديث

تحرير : جون أور - دراجان كليك

ترجمة : أمين حسين الرباط

تقديم : د. فوزي فهمي أحمد

تصدير : فاروق حسني

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين)

تأليف : سوزان بينيت

ترجمة : سامح فكري

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. نهاد صليحة

تقديم : أ.د. فوزي فهمي

٥- قضايا المسرح الافريقي (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د . فيفي فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. مارسيل رمزي

٦- التعبير الجسدي للممثل

تأليف : چان دوت
ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- إتجاهات جديدة في المسرح

تحرير : چوليان هيلتون
ترجمة : د. أمين الرباط
سامح فكري
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فوبرتال الراقص (أو فن تذزيب سمكة زينة- رحلات في عالم الرقص)

تأليف : يوخن شميت
نوربرت سيرفوس
جرت فايجلت
ترجمة : قسم اللغة الانجليزية
فيفيان فايز مينا
رباب صبري حجازي
ماري إدوارد نصيف
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة وتقديم : أ.د. مني أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليتزيسك
ترجمة : الحسين علي يحيي
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد في كولومبيا

تأليف : جونثالو أرثيلا
ترجمة :عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د.محمد أبو العطا

١١- الحرباء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون
ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحي

١٢- المسرح المستقل في الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر
ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج ساڤونا
ترجمة :سباعي السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د.محسن مصيلحي

١٤ – المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألماني المعاصر)

تأليف : بيتر إيدين

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٥ – الفضاء المسرحي

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا

ترجمة :سباعي السيد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د.محسن مصيلحي

١٦ – المسرح والعالم

تأليف : روستم بهاروشا

ترجمة : د./ أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : ا.د. أحمد كامل متولي

١٧ – مسرح السرد التمثيلي (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فرانثيسكو جارثون ثيسبدس

ترجمة : د./ سمير متولي

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : ا.د.محمود السيد

١٨- المسرح الطليعي

تأليف : كريستوفر اينتز

ترجمة : سامح فكري

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٩- كرم مطاوع فارس المسرح المصري

تحرير : د./ أحمد سخسوخ

٢٠ - سحرة المسرح

تأليف : بيرند زوخر

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

د. صلاح نصر الأكثر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢١ - إيزابيللا وثلاث سفن ومحتال

تأليف : داريوفو

ترجمة : أماني فوزي حبشي

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ./سعد أردش

تصدير : أ.د/ فوزي فهمي

٢٢- نحو نقد جديد ومسرح جديد في أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفونسو دي تورو

فرناندو دي تورو

ترجمة : د. / نيفين محمود عزيز
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. حسن عطية

٢٣ – سعد وهبة ... بين ثنائية الكلمة والفعل

تحرير : د/ أحمد سخسوخ

تصدير : أ.د/ فوزي فهمي

٢٤ – مسرحيات ايطالية

حوار– الباروكه–فراولة وقشدة–بلد البحر
تأليف : ناتاليا جينزبورج
ترجمة : أمل كمال
مراجعة : د. سعد اردش

ثالثا : اصدارات الكتب (سينما)

١-أوراق في مشكلات اعادة التأريخ للسينما المصرية
أبحاث لمجموعة من المختصين

٢-محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية
تأليف : محمد كامل القليوبي

٣- عشق الأفلام (هنري لانجلوا والسينماتيك الفرنسي)
تأليف : ريتشارد رود
تقديم : فرانسو تريفو
ترجمة : محسن ويفي

٤- فرانسيس فورد كوبولا

تأليف : ڤيتو زجاريو
ترجمة : أماني فوزي حبشي
أمل كمال عبد الحافظ
تقديم : د. هشام أبو النصره

٥- المونتاج السينمائي

تأليف : البير يورجنسون
صوفيه برونيه
ترجمة : مي التلمساني
مراجعة : د. رفيق الصبان
تقديم : د.مني الصبان

٦ – الرومانسية في السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : رأفت خفاجي

٧– الكادراج السينمائي

تأليف : دومينيك ڤيلان
ترجمة : شحات صادق
مراجعة : د. فيفي فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

٨ – ستيڤن سبيلبرج

تأليف : فرانكولا بوللا
ترجمة : اماني فوزي
مراجعة : ا.د. يحيي عزمي

رابعًا : اصدارات الكتب (بالية ورقص)

١ - الرقص في تركيا

تأليف : متين آند

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة وتقديم : د. ماجده عز

تحت الطبع

١- مسرحيات فرنسيه

الشريحة او عودة الابن الضال

تأليف : چان دانيال مانيان

ترجمة : د.فيفي فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزي

الديكور : العدم

تأليف : ريز ڤاني

ترجمة : د.فيفي فريد

مراجعة : د. ميرڤت محمود

ابو العريف والابله الكبير

تأليف : كولين سورو

ترجمة : فيفي فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزي

٢- الصوت في السينما

تأليف : بيير انطوان كوتو

ترجمة : د. فيفي فريد

مراجعة : د. عثمان لطفي

تقديم : د. ابراهيم عبد الجيد

٣- السرد في السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. يحيي عزمي

٤ - سيموطيقا السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. محمد القليوبي

٥- المسرح العربي في القرون الوسطي

تأليف: شموعول موريه
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة : د. محسن مصيلحي

٦ - نظرية الكوميديا في الادب والمسرح والسينما

تأليف : ت.ج.أ. نلسن
ترجمة : ماري أدوارد
مراجعة : د. امين الرباط

٧ - التمثيل : الابعاد والأعماق (الجزء الثاني)

تأليف : أدوين ديور
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة وتقديم : د. سامي صلاح

٨- العرض المسرحي في بنية ثقافية مغايرة

دراسات مختارة

تحرير : د. محسن مصيلحي

٩- عند نقطة التلاشي (نظرة ناقدة للرقص)

تأليف : مارشيا سيجن

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة : د. ماجده عز

١٠- مسرحيات اسبانيه

مختارات

ترجمة : د. السيد غالب

د. سامي عبد الحليم

واخرون

١١- الأراجوز

خيال الظل التركي

تأليف : ميتين أند

ترجمة : د. مني حامد سلام

مراجعة : د. أمنين حسين الرباط

١٢- الموسيقي العربية

تأليف : سيمون چارچي

ترجمة :چيهان عيسوي

مراجعة : ا. رتيبه الحفني

١٣ – مدرسة المتفرج

تأليف : آن أوبر سفيلد

ترجمة : أ. د. /حماده إبراهيم

د./ سهير الجمل

نورا أمين

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د.حماده إبراهيم

١٤ – نصوص مختاره (من مسرح أمريكا اللاتينية)

ترجمة : د. / رضا غالب

د. / رأفت خفاجي

د. / سمير متولي

عبد الحميد غلاب

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

١٥ – أبحاث في مسرح أمريكا اللاتينية

بقلم :

أ.د./ فوزي فهمي مصر

كارمليندا جيماوايس البـــرازيل

رودولفـو أوبريجـون المكســيك

لويس مـــاســـثي أرجـــواي

كـــاريا س. أورنـي الأرجنتين

أوزولا آزيـــــــك بـولـــندا

فـيــدريكو تيـتــزي إيطـاليـــا

ممـدوح عـــــدوان ســوريا

د. حـــسن عطيـــة مـــصـــر

١٦ – من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)

ترجـــمـــة : د./ نيــفين مــحــمــود

د./ ســمــيــر مــتــولي

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مـــراجـــعـــة : د. حـــسن عطيـــة

رقم الإيداع ١٥٤٩٠/١٩٩٨
I.S.B.N.
مطابع المجلس الأعلى للآثار

إن اغتصاب الخيال من مجتمع ما، هو رهان مؤكد على يأس و ضياع وخضوع هذا المجتمع ، فالخيال قوة مجيء المستقبل ، وحرية الخيال هى الضمان الحقيقى لقدرة مجابهة المجتمع لكل قوى التزمت والقهر ، وطاقة حمايته من الوهن .

والفنون عموما - وعبر مسيرة تطورها - هى مشروع تمرد الإنسان فى مواجهة الانحطاط، كما أنها هى التى تمنحه إمكانية صياغة آماله ومخاوفه، باعتمادها على الخيال /مملكة التصورات، التى تعد الشرف الشعرى للإنسان .

*ولا تتحقق صحة أى مجتمع إلا حين تتوافر مؤسسات منظمة ، تتولى تحمل المسئولية الاجتماعية على اختلاف تنوعات مجالاتها، وقد اعتبرت المجتمعات عبر تاريخها أن من قائمة المسئوليات الاجتماعية تربية البدن والعقل، كتوجه اجتماعى أساسى، لكنها أيضا لم تغفل «**تربية الخيال**» .*

وأكاديمية الفنون واحدة من المؤسسات التى من مهامها تربية الخيال وإثرائه ، كوظيفة حيوية، تطور موقف الإنسان فى العالم ، وتشحذ تمرده ضد القولبة والشيخوخة، فالخيال خلف كل اكتشاف.

إن التعرف على بنية الخيال فى مسار الثقافة الإنسانية ، هو مفتاح كل دراسة لعلم الإنسان ، ولكل العلوم الإنسانية بما فيها الفنون التى تجسد وتحمل بنية خيال مجتمعاتها. وهذه الإ صدارات محاولة تنشد التعرف على إبداعات الخيال فى الثقافة الإنسانية .

رئيس الأكاديمية

أ.د. فوزى فهمى

ستة جنيهات